كلمة الفنون

في العام ١٩٤٨ عبر الكاتب الإنجليزي جورج اورويل في روايته (١٩٨٤) عن مخاوفه عما شاع من تسلط وقمع للحريات في الأنظمة الشمولية. عندما صور المجتمع الديكتاتوري وهو يخضع لابتسامة «الأخ الأكبر» الذي يستخدم فيه التلفزيون كجهاز لمراقبة الجماهير ليل نهار.

في العام ١٩٥٧ نشر الكاتب الأمريكي راي براد بيري روايته (٤٥١ فهرنهيت) ليحتج بها على نشاط محاكم التفتيش الحديثة، التي تزعمها السيناتور جوزيف مكارثي في نهاية الأربعينيات، بغرض التفتيش داخل العقول عما أسماه أفكارا تقدميه!

اعتبر بيري أن التلفزيون وسيلة للإمتاع والترفيه فقط، عكس أورويل الذي وصفه بالجهاز الخائن. فهل يمكننا الآن ونحن نعيش بدايات الألفية الثالثة، في عصر العولمة والمعلومات والإنترنت، حيث أصبح انتشار الأخبار أسرع وأسهل ويتم في دقائق معدودة، هل يمكننا في ضوء هذا التطور التقني المذهل أن نتعامل مع التلفزيون كجهاز إعلامي برؤية العقود الماضية نفسها؟

كانت أحداث ١١ سبتمبر بداية مرحلة جديدة وفاصلة في تاريخ الإنسانية سياسيا واقتصاديا واجتماعيا، وكانت كذلك إعلاميا حيث شاهدنا بعدها، وللمرة الأولى، ما يمكن تسميته «حروب الهواء»، تماما مثلما نرى مباريات كرة القدم على الهواء مباشرة، في اللحظة نفسها شاهدنا الطائرات الأمريكية وهي تدك بصواريخها مواقع حركة طالبان وتنظيم القاعدة، كما شاهدنا طائرات ودبابات العدو الصهيوني وهي ترتكب مذابح منظمة وعلنية في حق الشعب الفلسطيني الأعزل.

هذه التطورات المذهلة في قدرات التلفزيون كجهاز إعلامي يملك قدرات خارقة على التأثير في متلقيه، تستدعي منا بالضرورة آليات مختلفة في كيفية التعامل معه، لأن الصورة العامة للجهاز الإعلامي العربي تكشف بوضوح عن خلل سافر سببته فجوة كبيرة بين الإعلام الرسمي، مهما تعددت قنواته، والإعلام المستقل المتمثل في عشرات القنوات الفضائية، التي احتلت مكانة كبيرة في الاهتمامات منذ بداية التسعينيات وحتى الآن.

في مهرجان القاهرة الثامن للإذاعة والتلفزيون، الذي عُقد في الفترة من ٦ إلى ١٠ يوليو الماضي، طالب الإعلاميون العرب بضرورة وجود ما أسموه استراتيجية إعلامية عربية موحدة، نواجه بها الإعلام الغربي والأمريكي والصهيوني المنحاز بالضرورة إلى مصالحه، التي تتقاطع في أحيان كثيرة مع مصالحنا وأهدافنا.

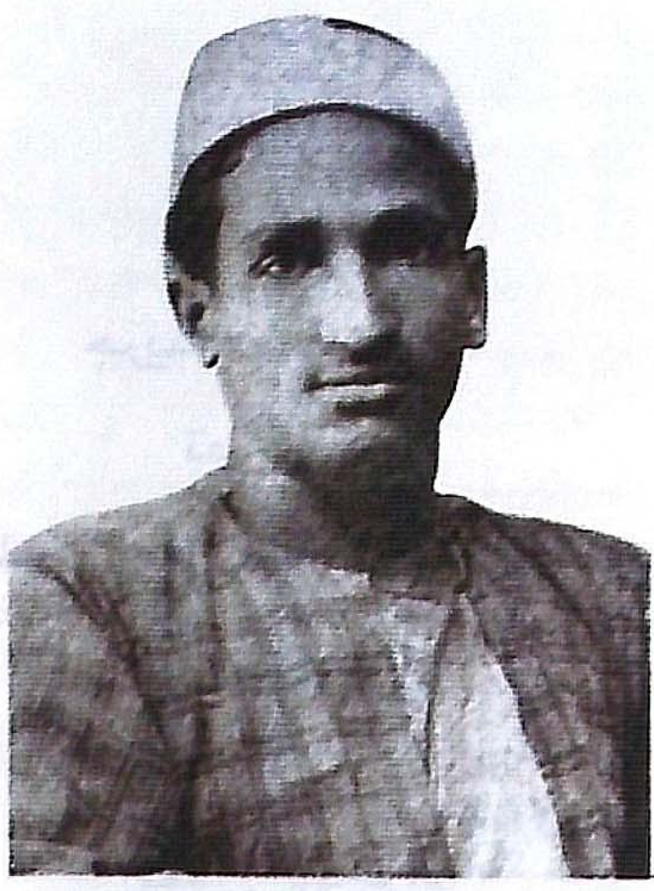
الاستراتيجية الإعلامية العربية تحتاج بالضرورة إلى تضافر جهود جميع الدول العربية لتحويلها من رؤية نظرية إلى حقيقة مجسدة على الشاشات العربية، كما تتطلب قبل ذلك اجتهاد العقول الإعلامية للتفكير في آليات وطرق ووسائل إعلامية مبتكرة وجذابة، تستطيع خدمة القضايا القومية، وفي الوقت نفسه الحضور الفعال في الأوساط الأمريكية والأوروبية، بدلا من تركنا الساحة خالية للوبي الصهيوني، الذي استطاع تجنيد العديد من الصحف ومحطات التلفزيون لخدمة أغراضه.

محمد رجب

في شهر سبتمبر الجاري هلت علينا الذكرى التاسعة والسبعون لرحيل الموسيقار سيد درويش، مؤسس المدرسة الشرقية في الموسيقى المصرية، تلك المدرسة التي تعلم فيها وتخرج منها محمد عبدالوهاب ورياض السنباطي ومحمدالقصبجي وزكريا أحمد وغيرهم، ممن كونوا شخصية مصر الموسيقية.

لم يكن سيد درويش موسيقيا فذا فقط ولكنه - كما يقول عباس العقاد - كان على رأس طائفة وطليعة مدرسة لم يسبق لها مثيل في تاريخ الموسيقى التي نسمعها، ولا أستثني من ذلك أحدا ممن اتصل بنا نبأهم في العصر الأخير».

تعلم سيد درويش في أزقة الفقراء الأبجديات الوجدانية والصوتية التي يتعامل بها المصريون، وكان الوجدان الشعبي هو الوتر الذي امتدت إليه أنامله، فسلس له التعبير عنه، وراح يناجي الناس بما يهز كيانهم، ومنه انسابت الموسيقى إلى عروقنا لتشعل جذوة حياة حقيقية في قلوبنا. ترى ما أسرار نبوغ هذا الفنان العبقري الفذ العملاق؟



د. محمد فتحي - مصر

صانع شخصية مصر الموسيقية

سيد درويش فنان الشعب

لا يمكن فهم نبوغ سيد درويش إلا إذا نظرنا إليه باعتباره وليد أجواء ثورة ١٩١٩، فقد كان لا بد لهذه الثورة من أبطال في مختلف دروب الحياة، وقد فجرت الثورة مطلب الكشف عن الوجه الروحي لمصر وشعبها. وما أداه سيد درويش لتلبية هذا المطلب في الموسيقى قرين بما أداه محمود مختار في النحت، وبيرم التونسي في الزجل الشعبي، ويحيى حقي في الأدب، ومحمود عباس العقاد في الفكر.

قبل سيد درويش كان الغناء يجري أساسا للخاصة والأمراء والملوك، وفرض ذلك هويته ومواضيعه وطريقته، فظل خليطا من الأنغام التركية والفارسية، سجينا في الصالونات، لا يتجاوز حدود المتعة والطرب. ولم يجد الغناء الذي يعبر عن مشاعر المصريين ويتعهد أحاسيسهم بالسقيا إلا الملاحم المجهولة المؤلف، التي ينشدها الرواة الشعبيون، وقد عبر الزعيم محمد فريد عن اتجاه التطور المنشود عام ١٩١٠ في المقدمة التي كتبها لديوان علي الغاياتي «وطنيتي»، وبدأها بقوله «الشعر من أفضل المؤثرات في إيقاظ الأمم من سباتها، وبث روح الحياة فيها....»، وأنهابها بـ«فعلى حضرات الشعراء أن يقلعوا عن وضع قصائد المديح، وأن يستعملوا هذه المواهب الربانية العالية في خدمة الأمة وتربيتها، بدل أن يصرفوها في خدمة الأغنياء وتملق الأمراء والتقرب من الوزراء ....». وإن كان لنا من إضافة تضع الأمور في نصابها هنا، فهي أن ما يسري على الشعر يسري على الموسيقى والغناء، ربما بقدر أعظم، في بلد تطحنه الأمية.

وقد كان تحول الغناء إلى الشارع والشعب، بعد الصالونات والصفوة، يعني الحاجة إلى شعر جديد وموسيقى جديدة وفنان جديد. وكان سيد درويش يحث خطاه في هذه الآونة لكي يكون الفنان الطالع من الشعب، الذي يغني للشعب معبرا عن روحه وثورته.

ولابد من أن يقودنا هذا المدخل إلى التساؤل حول الأسباب التي جعلت سيد درويش بالذات وليس أحدا غيره، من أبناء جيله، موسيقيا ومنشدا للشعب. ومحاولة الإجابة عن هذا التساؤل تضعنا مباشرة وسط الظروف التي أحاطت بمولده ونشأته.

ولا بأس من أن يكون مدخلنا للحديث عن هذه الظروف ما رواه الرجل نفسه للشاعر بديع خيري عن نشأته: «ولدت من أبوين فقيرين في مدينة الإسكندرية، وكان والدي نجارا بسيطا يعمل لاكتساب لقمته بعرق جبينه، على أنه كان كثير التقوى، زاهدا قنوعا في الحياة، وكم كان يعاقبني منذ نعومة أظافري على ترك الصلاة. وكان لا يلذ له شيء أكثر من أن يراني حافظا (لكتاب الله الكريم)، ولهذا ما كدت أبلغ الخامسة حتى أدخلني أحد الكتاتيب، وهناك ظللت أواصل حفظ القرآن الشريف وتجويده. ولما بلغت غايتي من ذلك توجهت إلى دراسة شيء قليل من أصول الموسيقى، وتمييز النغمات الأولية بعضها من بعض. وخطر لي أن أحترف حرفة غير حرفة الفقهاء أضمن من ورائها قوتي».

ولد سيد درويش عام ١٨٩٢ في حي كوم الدكة أحد الأحياء الشعبية في الإسكندرية، فخبر هناك إلى جوار حياة الفقراء في الأزقة والدروب، الأبجديات والمرجعيات الوجدانية والصوتية، التي يتعامل بها هؤلاء المصريون الأصلاء. كما خبر الصخب المائج المختلط الذي يشدو به الباعة الجائلون ومحترفو النداءات والإنشاد، من مرتادي الحواري والمقاهي البلدية، ناهيك عن أصداء حلقات الأغاني والأهازيج، التي كانت تدور مع أيام وشهور السنة في الموالد والأضرحة والاحتفالات، خلال الأفراح والأتراح.

وكان ذلك كله المعين الذي ألهم سيد درويش موسيقاه، والذي نهل منه وعمل على تطويره، طوال حياته القصيرة. ولو أنه نشأ وترعرع في جو مرفه ناعم، لما تمكن من إتحافنا بكنز الموسيقى الشعبية الذي تعتز به أجيال المصريين والعرب.

ولقد أثرت في وجهة سيد درويش بلا جدال الأحداث التي عايشها في طفولته وترسبت في أعماقه، وأحس بانعكاس آثارها على حي كوم الدكة، حيث كانت الإسكندرية منذ الحملة الفرنسية أولى المدن التي تتلقى الصدمات الاستعمارية، وتكتوي بنيران القوات الغازية، وقد عرضها ذلك لأحداث دامية، كما نبه أبناءها إلى ما ينال الوطن من محن وصروف.

صادفت نشأة سيد درويش الأحزان والآلام التي جرها المستعمر وأساطيله على شواطئ الثغر. وكان الطفل يصاحب والده إلى مقهى صغير اعتاد لقاء أهل الحي فيه، وكان أكثر ما يتناولون في أسمارهم وأحاديثهم ما انتاب البلاد من شرور المستعمرين الغاصبين، وآيات الكراهية التي باتوا يستأثرون بها خاصة، وطابية كوم الدكة تطالعهم صباحا ومساء، وقد صارت قلعة يعسكر فيها جنود الإنجليز، الذين يعتدون على حيهم بشراسة، ويعيثون في أرضه فسادا. وكان الكثير من السكندريين يرددون آنئذ الأزجال التي يطلقها ثائرهم عبدالله النديم، باعتبارها سهاما نافذة في صدور الغزاة.

ولما لم يكن لوالد سيد درويش حلم أعظم من رؤية ابنه حافظا لكتاب الله، فقد ألحقه، ما إن ناهز الخامسة، بكتاب «سيدي أحمد الخياش» ليتعلم القرآن، ثم انتقل الطفل من الكتاب إلى مدرسة «حسن حلاوة»، وكان القدر كان مع الطفل سيد على موعد فيها، فقد التقى هناك بمعلمه سامي أفندي الذي كان من منشدي جوقة الشيخ سلامة حجازي، وكان عظيم الشغف بالأناشيد والمقطعات الغنائية التي كانت المجموعات ترددها في استهلال الاحتفالات آنئذ، وشغل بتلقين هذه الأناشيد والمقطوعات لتلاميذه، فكانت نبعا جديدا ارتوى منه وتفاعل معه حس سيد درويش الموسيقي، وكشفت عن معدنه المكنون، إذ سرعان ما آثره المدرس على أقرانه وأوكل إليه أمر تدريبهم وتلقينهم.

كان سيد درويش يسمع الشيوخ الذين يجمعون بين ترتيل القرآن وإنشاد المدائح النبوية، وكثيرا ما حاول تقليدهم أمام أقرانه من أطفال الحي. ثم اجتذبته إجادة واحد من أفضلهم - هو الشيخ علي الحارث - غناء القصائد والموشحات والأدوار القديمة، كما سمع عن الشيخ السكندري سلامة حجازي، الذي اضطر مع من اضطروا إلى هجر المدينة، هربا من العسف الاستعماري، فتعاطف معه وأحبه، ثم إذا به يستمع إلى سلامة حجازي ومنافسه علي فياض يوما فيزداد انبهارا بألوان الفنون التي يشدوان بها. وهكذا سرعان ماصار يحلم بأن يصبح واحدا من مشاهير المغنين.

يموت رب الأسرة ويضطر سيد، وهو في السابعة من عمره، إلى السعي لكسب عيشه من قراءة القرآن ومن غناء الموشحات والقصائد، التي كان يحفظها من الشيخ ندا والشيخ حسن الأزهري بجامع الحي، وأحيانا كان يعمل صبيا لعمال البياض الذين كانوا يقومون بالعمل عنه مقابل غنائه لهم. لكن الأسرة سرعان ما تدبر أمورها وتنقذ الطفل من هذا الشقاء المبكر، وتعيده إلى الدراسة.

وفي مدرسة «شمس المدارس» التي التحق بها سيد درويش وعمره يناهز الثامنة، التقى الطفل معلما من جديد هو سامي أفندي، ومعه هذه المرة معلم آخر لا يقل عنه شغفا بحب الأناشيد وتلقينها للتلاميذ هو «نجيب أفندي فهمي»، الذي كان يعمل ماكيرا بفرقة جورج أبيض. ويتولى الأستاذان الطفل معا بالروح نفسها والاهتمام نفسه فتحلق معنوياته عاليا، وخاصة حين يجد نفسه على رأس المدرسة التي تؤدي هذه الأناشيد.

وهكذا تدرب سيد درويش على عدد كبير من ألحان عصره، فوعتها أذناه واستجاب حسه لموسيقاها، ووجد صدى للهواية التي كانت نفسه تجيش بها.

وبعد المدرسة يلتحق سيد درويش بالمعهد الديني فيواصل تجويد القرآن، وتصقل مدرسة التجويد العبقرية والحس الموسيقي العربي للصبي، الذي يكد في محاكاة ترتيل وإنشاد كبار المقرئين والمنشدين، ويسعى إلى تقليد أصواتهم في أجواء السمر التي يلتقي فيها مع أقرانه، ويلتفت القوم إلى موهبته فيوكلون إليه الأذان للصلاة عاما كاملا، قبل أن يهجر المعهد الديني.

في هذه الآونة كانت قيمة الفن في الشارع الثقافي المصري تعلو وتتصاعد. ويكفي لإدراك المدى الذي وصلت إليه إشارة للاستفتاء الذي أجرته مجلة «الزهور» بين قرائها في أبريل ١٩١٢، حول أشهر نوابغ المصريين في حينه، أن

«كان الغناء مزيجا من الأنغام التركية والفارسية، وظل سجينا في الصالونات المغلقة يسمعه الأمراء والملوك بهدف المتعة والتسلية، ولم يجد المصريون من يعبر عن مشاعرهم وأحاسيسهم»

ترشيحات القراء كشفت عن تزكية عدد من الفنانين الجادين مثل جورج أبيض وسلامة حجازي وابراهيم القباني ليكونوا ضمن أشهر النوابغ.

ولقد لعب الاعتراف المتزايد بقيمة الفن، إلى جوار الشهرة التي يحظى بها كثير من المغنين مقابل قلة من المقرئين، دورا في أن ينجرف سيد درويش مرة وإلى الأبد تجاه عالم الموسيقى والغناء والفن.

لم يكن لسيد درويش أن ينجز ما أنجزه ما لم تكن الساحة الموسيقية ذاتها معدة لولادة موسيقي فذ. وقد كانت هناك إنجازات محددة مهدت هذه الساحة على خير وجه.

كان السيد محمد شهاب الدين قد جمع في مصنفه «سفينة الملك ونفيسة الفلك» ما يقرب من ٣٥٠ موشحا قديما، منوعة في مقاماتها وأوزانها العروضية وقافيتها وأساليب تعبيرها، وشكلت هذه الثروة خير غذاء لنهضة فنية جديدة، ومضى كل فنان ينهل منها، فنجا تراث الموسيقى العربية من الضياع، وقد ساهمت «سفينة شهاب» في خلق ثورة في مجال الغناء شبيهة بثورة محمود سامي البارودي، التي ردت الشعر إلى التقاليد العربية بعد أن طال استعجام الأمة فنا وأدبا وذوقا، كما كان الواقع الموسيقي يشهد ما أثرى مدرسة الدور أيما إثراء. فبعد تفنن محمد عبدالرحيم (المسلوب) في أدائه قامت بين عبدالحامولي ومحمد عثمان منافسة فنية خلاقة، كان كل منهما يستقل بشخصيته في أداء الدور وفقا لخيالاته الموسيقية. فما يغنيه في ليلة يختلف عما سبق أن غناه في ليال سابقة، أو سيغنيه في ليال لاحقة. وكذا كان الدور نفسه يختلف إذا ما غناه كل منهما، في إطار أسلوب التطريب والزخرفة اللحنية، بما يبتكره من إضافات ومحسنات لحنية تعتمد على الارتجال والمقدرة الابتكارية، وكان ذلك كله مما أثرى مدرسة الدور الكبير.

على رغم أن سيد درويش انطلق من أساليب السابقين عليه، فقد استقلت شخصيته الفنية بعد نضجها، وتميزت بإثراء الدور على نحو مختلف، فقد أضفى لمسة تعبيرية تصويرية على اللحن والأداء، مما جعل الأغنية وعاء تعبيريا واحدا تتجانس فيه الكلمات مع اللحن، وزاد من تأثيرها في نفس المستمع كثيرا.

كما قام سيد درويش بتنويع أنماط جملته اللحنية في أسلوب متجدد، يحد من تصرف المغني خلال أدائه، ويبعده عن أسلوب الارتجال. ومن هنا كان سيد يحرص غاية الحرص على أن يؤدي المنشدون اللحن الذي يضعه كاملا منضبطا كما أبدعه.

ولأن سيد درويش لم يكن رخيم الصوت، تأكد نزوعه في ألحانه إلى إبراز المعاني، واتجه إلى الأغاني الجماعية، وتقلص معه إلى أقصى حد الغناء الفردي، ومن هنا ازدادت ألحانه تجاوبا مع احتياجات المرحلة الشعبية الجديدة.

كما ساعد سيد درويش في التصدي للمؤدين عشاق التزويق والتطريب، ظهور عمليتي تدوين الألحان وتسجيلها، الأمر الذي مهد لنهاية عصر وضع الألحان في خطوط عامة وعريضة، يتولى المطرب معها الارتجال والتصرف والتلوين. وبهذا التطور جعل سيد درويش الملحن سابقا على المطرب للمرة الأولى في تاريخ الغناء العربي.

وكانت هذه البذور هي التي ترعرع منها أسلوب سيد درويش فتميزت ألحانه وموسيقاه بالبساطة والتدفق، وانقذ ذلك الموسيقى «العربية» من الرتابة والتكرار والمحسنات الزخرفية التي لازمتها في مرحلة التطريب، كما حرر الأداء الموسيقي من الرخاوة ووسمه بالنشاط والتدفق، مع الأداء الجماعي والدرامي على وجه الخصوص.

وقد ساعد سيد درويش في تكوين موسيقية وغنائية فريدتين وخاصتين به، كونه لم يتتلمذ على أحد بعينه من مشاهير أساتذة الغناء والتلحين.

في هذه الأونة، كان لكثرة أسفار الفنانين المصريين إلى الخارج، وحضور كثير من السوريين إلى مصر أثر بالغ في تطوير الحركة الفنية المصرية، ويكفي أن نذكر في هذا الصدد أن فن التمثيل ظهر في الإسكندرية عام ١٨٨٠ على أيدي الفنانين السوريين أديب وسليم ومارون النقاش وأنطون الخياط. هذا كما صارت القاهرة والإسكندرية مزارين لكثير من الفرق الأوروبية.

والرحلة الأولى التي سافر فيها سيد درويش إلى الشام مع فرقة عطا الله، وهو في السابعة عشرة (عام ١٩٠٩) لفتته، على رغم قصرها وفشلها ماديا، إلى كنوز الموسيقى الشرقية التي تجمعت هناك في ظروف الحكم العثماني.

وفي أبريل ١٩١٠ عاد جورج أبيض من البعثة التي أوفد فيها إلى فرنسا لدراسة التمثيل على نفقة الخديوي عباس حلمي، واحتفت الأوساط الفنية والصحافية والاجتماعية بذلك. وشجع الأمر سيد درويش على التماس إرساله في بعثة يستكمل فيها تعليمه الفني.

وكان لرفض الخديوي تأثير إيجابي في توجه الفنان الناشئ وشخصيته، إذ شكلت هذه الحادثة بداية رفضه للخديوي، ومخاصمته أساليب النفاق والرياء، التي كانت متبعة في ترضية الحكام آنئذ.

درويش النظرة البعيدة

وسرعان ما شد سيد درويش الرحال في رحلته الثانية إلى الشام (عام ١٩١٢) مع فرقة جورج أبيض، فتجددت صلته بالأصدقاء والأساتذة الذين عرفهم خلال الرحلة الأولى أمثال (عثمان الموصلي)، وأقام معهم حولين كاملين يستمع إليهم ويحفظ ويستوعب ويختزن، فحصل خبرة واسعة بأسرار الموسيقى العربية والفارسية والتركية، وعاد إلى الإسكندرية طاويا بين جوانحه موسوعة من الألحان والأنغام، استثمرها في خدمة الغناء المسرحي وتطويره والإبداع فيه.

ولم يقف تعلم سيد درويش وسعيه إلى التطور عند هذا الحد، فقد كان الشيخ علي إبراهيم، ضابط إيقاع التخت الذي يصحبه في الغناء، واسع المعرفة بالموشحات والأدوار القديمة، ومنه تعلم سيد درويش مقامات الموسيقى العربية وضروبها، كما كان ضمن التخت جميل عويس عازف الكمان الملم بتدوين النوتة الموسيقية، وتعلم منه سيد درويش الكثير من هذه الأصول. هذا كما اجتهد سيد في تجويد عزفه على العود، الأمر الذي مكنه من مصاحبة التخت عازفا عليه وهو يغني.

ولم يقتصر الأمر على الموسيقى الشرقية وحدها، فكما كتب توفيق الحكيم (بين الفكر والفن - ٥١) «لم يكن سيد درويش بالفنان الذي يكتفي بالإلهام، ويقعد عن التحصيل، فقد رأيته بعيني يذهب إلى «تياترو الكورسال» ليشاهد جوقة الأوبرا الإيطالية تعرض «توسكا» و«مدام باترفلاي» لبوتشيني، و«البلياتشو» لليون كافللو ... وما من شك عندي في أن سيد درويش كان يرى من أسرار هذا الفن الأوروبي أكثر مما كنا نرى، وكان ينتفع ويتمثل ويهضم أضعاف ما كان يتهيأ لمثل بنيتنا الفنية العادية».

لقد كان سيد درويش حريصا على حضور حفلات الفرقة الأجنبية التي تزور دار الأوبرا، وتأثر بأدائها، واستخدم الآلات الغربية التي لم يألف استعمالها في موسيقاه مثل البيانو، ثم أدخل ضمن الفرقة الموسيقية التي تصاحب مسرحياته آلات الفيولونسيل والكونترباص والأوبوا، وقاده ذلك إلى الابتعاد في موسيقاه عن استخدام أرباع المقامات حتى تستطيع الآلات الغربية عزفها، كما ظهر تأثره بأنغام الفالس والموسيقات القومية لمختلف الشعوب، وعرفت موسيقاه الافتتاحيات والأداء الأوبرالي وتعدد الأصوات.

هذا، وكان سيد درويش يعمل على تطوير ثقافته الموسيقية بالقراءة، فحين ادعى منصور عوض أنه استنبط ربع المقام، أفحمه سيد درويش بورودها في الموسيقى التركية، ونشر له صورتها في كتاب «الخواجة سز»، وكتب في رده على منصور عوض «إن شاء حضرته الاطلاع على كنوز هذا الفن فليتفضل بزيارة مكتبتي، فإن فيها مما كتب في الموسيقى ما لا يوجد في دور الكتب بمصر والإسكندرية...».

لكن سيد درويش لم يكن راضيا في النهاية عن كل ما أنجزه في هذا الصدد، ورغب في الحصول على مزيد من العلم والفن بصورة منهجية، فتعلم اللغة الإيطالية، واعتزم السفر إلى إيطاليا للتزود من معينها الموسيقي الفياض، وحتى يتم دراسته المتخصصة، ولكن القدر كان أسبق إليه من هذه الآمال فوافته المنية قبل إتمام رحلته.

لقد كان الدرس رافدا من روافد الإنجاز الذي حققه سيد درويش، لكنه لم يكن الرافد الأول بحال. ولعل هذا الرافد الأول، إضافة إلى الأبجديات التي أشرنا إلى تحصيله إياها في البداية، يكمن في أن الرجل لم يكن يؤلف لحنا إلا لمناسبة واقعية، بل إن ألحانه كانت تاريخا لأحداث بعينها. وكانت كثرة انفعاله بالحوادث، شأن الفنان الصادق، مع قدرته الفذة على رؤية الواقع والالتقاط منه، مما ساعده على الصدق في التعبير دوما، بعيدا عن أي تصنع.

وقد كان سيد درويش يستوحي ألحانه من الموسيقى التي تستأثر بوجدان الشعب المصري، وهو صاحب القول «للشارع فضل كبير علي، أخذت منه الكثير واستفدت منه الكثير، فالشعب هو الفنان الأصيل: ليت لنا بعض فنه، الذي يصدر عن طبيعة أصيلة، لا يمكن للصنعة، مهما بلغت من القدرة والإعجاز أن تبلغ قدرها».

ولا بأس من مثال عملي يوضح لنا كيفية تبلور هذه العلاقة الحاسمة بين سيد درويش والوجدان الشعبي. لقد حار سيد درويش طويلا في تلحين أغنية السقايين، أول ألحانه لفرقة الريحاني، وكان أن سمع أحد السقايين ينادي «يعوض الله»، فوقع في نداء الرجل على اللحن الذي يريده. وقد لفتت هذه التجربة انتباه الفنان إلى أغنية الشارع، فقد كانت تزدحم بالغناء على رغم كل ما يعانيه الناس، وأدرك سيد درويش أن سر نجاح أغنيته يكمن في إخضاع الإيقاع اللحني لإيقاع الحياة الطبيعي، إلى جانب موضوعية اللحن الناتج. وهكذا عرف سيد درويش طريقه إلى كنز لا يفنى من أغاني الناس وألحانهم المعتقة التي تبدو عفوية... ثروة لحنية جديدة في أسلوبها وجوهرها وسخائها، استقطر من ألحانها المهملة متعا جمالية منقطعة النظير.

ومن هنا ما قرره بيرم التونسي من أن أقوى ما في سيد درويش هو فراسة الالتقاط والتمييز، وخلاصة بلاغته أنه يناجي الناس بما يهمس في هواجسهم وما يعن في خواطرهم.

ولعله المكان المناسب للإشارة إلى تحلي سيد درويش بهبتين غاليتين أولاهما الأذن الموسيقية التي كانت مستودعا هائلا حساسا يحفظ كل ما يفد إليها من لطائف المعاني ودقائق المؤثرات، ولعل ذلك هو ما ساعده على حفظ كثير من النغمات الشعبية، ناهيك عن نغمات الأتراك والفرس والهنود والغربيين، ليستعملها في كثير من ألحانه. أما الهبة الثانية فهي الذكاء الموسيقي الذي سهل عليه التصرف في الألحان بالمزج والتحويل والتطوير، مما مهد ورسخ لملكة الابتكار وساعده على كسر الأغلال التي كانت تكبل الموسيقى الشرقية، وكان يغذي الهبتين السابقتين ذوق سليم وإحساس مرهف راق.

لكن أغنية الشارع كانت مجرد قنطرة عبر عليها سيد درويش ليقدم لنا ألحانا يألفها المستمع في سهولة، لأنها تحمل بين طياتها السمات الشعبية الكامنة في أحاسيس الناس. وقد دعمت حساسية سيد درويش ودقة ملاحظته

وُلد عام ١٨٩٢ في الإسكندرية لأبوين فقيرين، كان والده نجارا بسيطا، زاهدا قنوعا في الحياة، أدخله «الكُتّاب» وهو في الخامسة من عمره، وظل به حتى أتم حفظ القرآن الكريم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السمعية الرابطة بينه وبين الألحان الشعبية، فقام من دون قصد منه بتجميع الكثير من التراث الفولكلوري في أعماله.

وإعادة صياغة «أغنيات الشارع» في ألحان سهلة تنطوي على بساطة الحياة وجمالها على النحو الذي فصلناه، دفعت كثيرا من المتحذلقين إلى إدانة الرجل، ووصل الأمر بالبعض إلى نشر قوائم تحوي «سرقات مدعي التلحين مثل الشيخ سيد درويش»! مما دفع بالعقاد إلى أن ينبري للدفاع عنه، فكتب «إن (ألفين حمد الله على سلامتك ياسي كشكش...) لم تكن على سبيل المثال مقتبسة من أنشودة أجنبية، ولكنها كانت مقتبسة من أنشودة وضعت خطأ لحلقات الأذكار، يوم كان الجهلاء يفهمون أن الذكر ضرب من الرقص والقفز من اليمين إلى الشمال، ومن الشمال إلى اليمين... وهذه الأنشودة هي (مولاي صل وسلم دائما أبدا..) لكن سيد درويش اقتبسها لأنه أحق بها في المعنى الذي حولها إليه».

ولا شك في أن، من بين العوامل التي حثت على النجاح التصويري التعبيري لسيد درويش، امتداد موهبته إلى تأليف الزجل والشعر. إذ كان يسهل عليه نظمها معبرا عن الحوادث التي تقع له، أو التي ينفعل بها. ولا ريب في أن الوقت الذي قضاه في المعهد الديني واتصاله بالأدباء والشعراء والكتاب والمفكرين، في أثناء عمله في الإنشاد والتمثيل، عززا قدرته على التأليف، التي يصلح مثالا عليها نشيد «بلادي بلادي» الذي يردده المصريون حتى اليوم.

وحتى نفهم الأسرار الكامنة وراء الإنجاز الفذ الذي قدمه سيد درويش، في مجال المسرح الغنائي، لا بد من استيعاب عدة عوامل ساهمت، إضافة إلى المرح الروحي الظريف وفق تعبير يحيى حقي، في عقد لواء الريادة له في هذا المجال.

لقد تطور عمل سيد درويش في المسرح من مطرب يغني بين الفصول، إلى مردد بين المرددين للأغاني والأناشيد الجماعية، وما زال الرجل يتقدم وينفسح أمامه المجال، حتى أتيحت له الفرصة للقيام بدور البطولة تمثيلا وغناء. وقد مكنه ذلك من المرور بجميع مراحل العمل المسرحي وتعرف دقائقها خطوة خطوة، من دون أن تفوته الخبرة الكاملة بكل ما فيها.

وقد أفاد الفنان من الوسط المسرحي الذي كان يعيش فيه أيما فائدة، فكانت فرقة الريحاني مدرسة «جادة» تشحذ قريحته وتكسبه الخبرة عن قرب، حيث أتاحت له فرصة العمل مع نوابغ في الإخراج والتمثيل وشؤون المسرح، ذوي كفاءات نادرة.

وقد قفز سيد درويش بالألحان المسرحية قفزة هائلة حقا، فبعد أن كانت المسرحيات تعتمد على الموشحات وبعض القصائد المنفصلة عن موضوع المسرحية، أصبح لكل عمل ألحان معبرة تتمشى مع أحداثه. وحتى يتمكن سيد من إنجاز عمله على نحو تعبيري صادق، كان يسعى إلى معايشة بيئات هذه الأعمال، قبل الإقدام على التلحين.

وكان للانعطاف إلى المسرح الغنائي مغزى كبير، ذلك أنه كان يعني الانتقال بالإنتاج الموسيقي والغنائي من الصالونات والأفراح إلى ميدان جماهيري، والى البعد به عن الأغاني الذاتية والفردية إلى الأغاني التي تعبر عن الحياة والناس، وربما التي يرددونها بأنفسهم أيضا، وهنا تكمن الثورة التي أحدثها سيد درويش في فن الموسيقى عامة.

ولا يمكن الانتقال من هذه النقطة من دون إشارة إلى أن تلحين سيد درويش للأغاني الجماعية في مسرح الريحاني على نهج كاريكاتيري، هو الذي فتح الطريق أمام سيد درويش للقيام بدوره الخطير في الموسيقى العربية، بتحويلها من التطريب الصرف إلى التعبير.

كتب يحيى حقي «اكتشفت عبقرية سيد درويش في فن الكاريكاتير ذاته، فانطلقت كالصاروخ حين تقابل الرجل ونجيب الريحاني وبديع خيري، لقاء، لا شك دبره قدر خفيف الدم لكي يفجر من أوتار سيد درويش - أوتار قلبه وأوتار عوده - تلك الألحان.

تجلت عبقرية سيد درويش في الكاريكاتير بفضل مسرح كشكش بك، فقد كان هذا المسرح يقوم على تقديم لوحات استعراضية من غناء ورقص وتمثيل. يقف كشكش بك عمدة كفر البلاص على المسرح يستقبل وفود طوائف الشعب. وتلقي كل طائفة كلمة بين يديه تعبر عن حياتها وكدحها، عن آلامها ومباهجها، ووضع بديع خيري نصوص هذه الكلمات بأزجال سهلة، لا تخلو من قفشات خفيفة الدم، ولكن هيهات للنص المكتوب الذي تقرأه العين والفم مطبق، أو يتلى من دون نغمة معبرة، تنكش معانيه حتى تتجلى بقوة، بفضل هذه النغمة ستحفظ النص بسرعة وستجده حلوا في فمك على رغم أنه ماسخ في بعض الأحيان، تولى سيد درويش مد هذا السلك المكهرب.

ما أكبر فضله علينا، إنه لم يقدم للشعب نصوصا يتغنى بها فحسب، بل عمرت قلوب أبنائه جميعا بهجة مشعشعة، بعد أن انتشرت هذه الأغاني الجماعية بينهم كالحريق، وأخذوا يرددونها باستمتاع كبير.

درويش النظرة الباقية

هنا فهم يتلوه ابتسام، معرفة يعقبها حب، وسر هذه البهجة أن سيد درويش، تمشيا مع مطلب مسرح كشكش بك، أقام تلحينه لهذه الأغاني الجماعية على الرسم الكاريكاتيري. أخذ من كل طائفة طباعها التي يتندر الناس بها، وأبرزها في ألحانه بظرف وخفة دم، وحين تستعرض حشد هذه الأغاني الجماعية، يخيل إليك أن سيد درويش قد عايش جميع هذه الطوائف عن قرب، وخبر أصواتها، سهر مع بعضها، وسكر أو حشش مع بعضها. شرب البوظة في قرعة مع أنصارها، كأنما تجري في عروقه دماء سودانية ويونانية وإيرانية.

يخيل إليك أنه اشتغل طوال عمره شيالا في محطة مصر من لحنه «شد الحزام على وسطك»، أو سقاء من لحنه «يعوض الله»، أو سايسا يجري أمام عربات الباشوات - حريمي ورجالي- من لحنه «اوع يمينك اوع شمالك».

قويت هذه النزعة التعبيرية عند سيد درويش، فالتزمها في ألحان أوبريتاته، ثم في تعبيره عن نفسه في أدواره الممتعة، وأكثرها يبدأ بضمير المتكلم: «أنا عشقت...»، «أنا هويت...»، «ضيعت مستقبل حياتي»، حتى كلمة «آه»، التي كانت لا تستخدم قبله إلا لإبراز قدرة الصوت والتلاعب بالنغمة، أصبحت عنده أداة من أدوات التعبير تتلون في كل موضع حسبما يناسبه، بدأ بها دوره «أنا عشقت» فإذا بها تنهيدة صادرة من قلبه لا يمطها ولا يتلاعب بها.

ولا يمكن أن يفوتنا هنا أن شخصية سيد درويش، إلى جوار مرحها الروحي، تتمتع بالاستقلال الذاتي والإرادة القوية، وترفض جميع القيود التي تحد من حرية الفنان، حتى لا تنعكس آثارها على إنتاجه الفني، وهو لم يكن ينتج لمجرد إرضاء المعجبين بفنه، بل لأن في أعماقه رغبة ملحة تدفعه إلى الإنتاج، فقد نستغرب اليوم أن سيد درويش كان يواجه مقاومة ضارية. لكن هذا كان واقع الحال، فمثلا في اليوم التالي لتقديم سيد درويش «البروكة» لأول مرة، قابل الحكيم -وفق روايته- كامل الخلعي وداوود حسني، ولما أبدى لهما ما خامره من «إعجاب بتلك الرواية الرائعة»، جاهراه بأن سيد درويش في عرفهما «ملحن خارج على القواعد والأصول، والمعقول والمنقول». وليس خافيا أن «نادي الموسيقى الشرقي» لم يعترف بسيد درويش في حياته، بل كان حصنا لأعدائه والمتحاملين عليه، ولم يسمح بأن يقدم ألحان سيد درويش في الحفلات التي اعتاد تقديمها للجمهور.

وليت الأمر اقتصر على ذلك، فكثيرا ما كان سيد درويش يقابل بالسخرية كلما ظهر على المسرح بجسمه الضخم وصوته الفحل. ويقول الحكيم «ولا أنسى يوم مثل شخصية البطل في رواية «شهرزاد». لقد حزنت وثرت، وأنا أرى الجمهور يستقبله بالنكات وهو يغني «أنا المصري كريم العنصرين»، ذلك أن الجمهور لم يعرف كيف يقدر فيه صحة النغم قبل رخامة الصوت، فلم تكن الحاسة الفنية للجمهور المصري قد هذبت بعد، ليدرك أن صحة صوت الرجل في رجولته وقوته لا في طراوته وحلاوته.

ولعله المكان المناسب للإشارة إلى أن أهم ما صنع العالم الثري الحساس، المملوء بالشجن، الذي نعرفه عن سيد درويش، أن الرجل عاش منذ نشأته الأولى آلاما عظيمة، وراح يتلقى قارعة إثر قارعة، جعلته يعيش في قلق دائم، متوقد الشعور، مستثار العواطف. لكن شظف العيش منذ نعومة الأظفار شحذ من جانب آخر إرادة سيد درويش ومثابرته، ولولا هذا الشحذ لضاع الفنان -فضلا عن المجدد- وانكسر بالتأكيد، في مناسبات عديدة كانت شديدة الوطأة عليه.

مثلا يوم طرده زوج أخته من المنزل ومن العمل حين اكتشف أنه ما زال يغني، وكان قد آواه للعمل في محل نجارة الأثاث الذي يملكه، شريطة أن يبتعد عن الموسيقى والغناء.

أو يوم سقطت «فيروز شاه» التي لحنها لجورج أبيض سقوطا مدويا، لأنه اعتمد على أسلوبه التعبيري الجديد، ولم يكن هذا الأسلوب مألوفا عند الناس، يوم كان الغناء يعتمد على التطريب والاستعراض الصوتي، ولم يكن الجمهور ليستسيغ هذا التجديد بعد.

أو يوم استقبله جمهور سلامة حجازي أسوأ استقبال، مما اضطر سلامة إلى أن يخرج إلى الجمهور زاجرا غاضبا «إنكم لم تفهموا الفن الأصيل، والموهبة الفذة التي يتمتع بها هذا الفنان».

هكذا حمت السمات الإرادية التي اكتسبها سيد درويش في طفولته الفنان من التأثر بما اعترض طريقه من صعاب وإعراض، واستمر معتمدا على إرادته ومثابرته بإصرار وعزم من دون تنازل، حتى صنع ثورة موسيقية غنائية لا تبارى.

وإذا كانت ثورة ١٩١٩ هي بداية حديثنا عن سيد درويش، فلا بأس من أن تكون نهاية هذا الحديث معها. إذ لا بد من أن نجاح الرجل يرجع، ضمن ما يرجع، إلى شعرائها الشعبيين، فقد كان من الطبيعي أن يتجاوب سيد درويش معهم، لأنهم ساهموا في نقله بنتاجهم وخبراتهم إلى أجواء الفئات والطوائف التي عرض لها في ألحانه ومسرحياته، ليس في مجال المعنى فقط، وإنما في إيقاعات الشعر الذي يحمل في طياته أسرار الانسجام الموسيقي.

حقا لقد جاء مولد سيد درويش وسط تعبئة حاشدة، في ملتقى تيارات فنية مزلزلة، ووسط بؤرة من بؤر التهاب المشاعر الوطنية والمعاناة الشعبية، وشب وترعرع في أحضان القلق الشعبي والشخصي، مما أثار في نفسه أنبل المشاعر، وقد حلق الرجل وسط ذلك كله، مستعينا بجناحي الكد والتطور، متحليا بإرادة نافذة، فحول حياته المملوءة بالمعاناة إلى فن عذب شجي، أثرى حياتنا، وخطا بالموسيقى من التطريب إلى التعبير والتصوير المتألق، وخلق الشخصية التلحينية لمصر.

ولعلنا عند هذا الحد نكون قد أدركنا أن التغيير الذي أحدثه سيد درويش ليس مجرد «تجديد» في أسلوب الغناء، أو مجرد إضافة هذه أو تلك من الآلات الأوركسترالية إلى موسيقانا أو...، وإنما، أساسا، تغيير التفكير والتوجه الفنيين عامة.

نعم لقد كان سيد درويش هو الاستجابة الفنية العبقرية المعبرة عن اليقظة الشعبية التي صاحبت ثورة ١٩١٩، التي خلقت الشخصية الموسيقية المصرية الحديثة ◆

"تميزت ألحانه وموسيقاه بالبساطة والتدفق، فأنقذ الموسيقى العربية من الرتابة والتكرار والمحسنات الزخرفية، وحرر الأداء من الرخاوة وجعله أكثر حيوية ونشاطا"

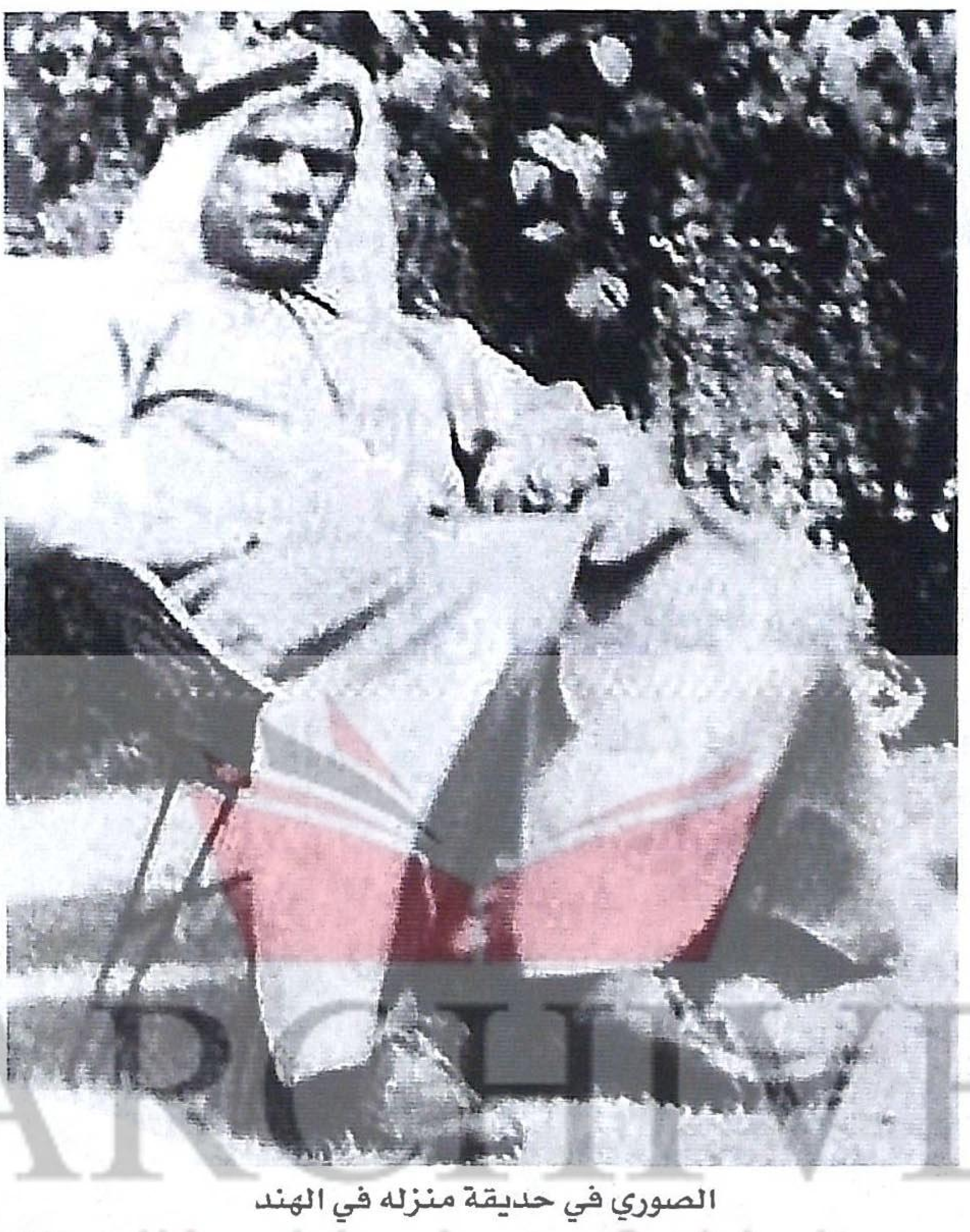
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على ساحل ولاية صور العمانية ترسو السفن، تتذكر كل رملة أسفل ألواحها الأيام الصورية التي غزلت المدن أشرعة وغزتها رسائل حب وغرام للتجوال، وقديما كان لزاما على أي صوري أن ييمم وجهه نحو البحر لأنه لا مناص من مواجهة الزرقة ومتاعبها، ولذا فإن الصوريين كانوا الأكثر ترحالا في بلاد الله الواسعة ... وهم في تجوالهم وترحالهم يغنون للبحر: «زمن البحر يا للي دايم ما ننساه»، ومن تلك الأجواء المفعمة بالحياة ولدت الحياة في قلوبهم، فكانت الفنون في هذه المدينة ذاكرة للمكان والزمان، وكانت اليابسة تقودهم إلى أغاني الشوق للبحر، وكانت أغاني البحر تدمع أعينهم اشتياقا إلى الأهل والأحبة الذين، في وداعهم ولقائهم، تأتي الأغنيات فيض حياة ومحبة وعشق.

محمد الرحبي - عُمان

سالم الصوري

ذاكرة غنائية تقاوم الاندثار



الصوري في حديقة منزله في الهند

إذا كانت الذاكرة الصورية تقاسمت الذكريات مع البوم والسنبوك وسفينة فتح الخير الواقفة بين البحر واليابسة، فإنها لا تنسى فنانها الكبير وصاحب شهرتها سالم الصوري، وما زالت تغني معه:

يا مركب الهند يا بو دقلين ... يا ريتني كنت ربانك.
بعبر بك البحر والبحرين ... وبنزل المال في خانك.

قبل أكثر من عشرين عاما غيب الموت مطرب عمان الأبرز سالم بن راشد الصوري، لكن أغنياته وألحانه لا تزال تقاوم الاندثار الذي أصاب الكثير من تراثه الفني، وحين زرت منزله الصغير برفقة ابنه خالد قبل أكثر من ست سنوات، شاهدت عن قرب مدى الاندثار الذي أصاب ذاكرة فنية عمانية كان لا بد من أن تكون حية، فيما تتوزع ألحانه شرقا وغربا أخذا أو اقتباسا، ولا أحد يدرك أن صاحبها عاش فنانا كبيرا يعرفه فنانو الخليج عقودا من الزمن، وقليلون يعرفون أن أغنية فنان العرب محمد عبده «يا مركب الهند» أصلها لسالم الصوري، وحتى إشارات محمد عبده إلى ذلك لم تنفع في بقاء الصوري ضمن ذاكرة مستمعي الجيل الحالي.

ولد سالم بن راشد الهاشمي في ولاية صور في الشرق العماني، وعلى بحر العرب عاش طفولته في بيت أخيه خادم بن راشد الهاشمي، وكان الأخوان شاعرين لارتباطهما الكبير بفني الميدان والرزحة، تزوج سالم من زوجته الأولى وأنجب بنتا، إلا أن القدر باغته بفقد شريكة حياته ومع الوحدة لج عليه حلم السفر. ويوما بعد آخر كان الحلم يكبر، وفي أجواء صور كانت ملامح حركة فنية بدأت تظهر، واستهوت الصوري آلة العود التي رآها مع الفنان حمد حليس الذي كان يقيم جلسات سمر شعبية، فعشق الصوري تلك الآلة، لكنه لم يستطع الحصول على مثلها، ولأن الحاجة أم الاختراع، فقد صنع من علبة الزيت عوده ومن شباك الصيد أوتاره التي قام يدندن عليها ليتعلم العزف، واستهوته هذه الآلة وملكت عليه كل وقته واهتمامه، فأهمل عمله وبيته مما أثار عليه غضب أخيه خادم الذي لم يعجبه أن يستمر أخوه في هذا الفن الغريب، البعيد عن أصالة المكان وتقاليده وعاداته، واشتد الخلاف بين الأخوين وكانت نتيجته تكسر الآلة الجديدة على رأس الصوري الذي تأثر بموقف أخيه منه، وكان لا بد من السفر، فحزم أمتعته واستودع أخاه الآخر خميس ابنه الوحيد، وكانت الهند أولى محطات سالم الصوري.

ومضت السنوات، وكأي صوري مضى هذا المرتحل في تأسيس تجارته على الساحل الهندي، ولم ينس هوايته التي غادر بسببها ومن أجلها، وفي عام ١٩٤٠ أسس سالم بن راشد الصوري شركة فنية للتسجيلات أسماها سالم فون، وفي لقاء مع إذاعة قطر عام ١٩٧٥ ذكر الصوري أنه سجل هناك أول أغنية له، وفي منزله لا تزال هناك أسطوانات من تسجيلات شركته يعود تاريخها إلى عام ١٩٦٤.

كان الصوري سفيرا فنيا للعمانيين ولكل أبناء الخليج، الذين عرفوه فكان لهم الأنيس والمرحب، فعمل على أن يكون قبلة لكل عربي يحط رحاله على الساحل الهندي، فكان التجار والبحارة من الخليج يقصدونه للاستماع إليه وزيارة مقر شركته الفنية، وتزوج الصوري من الهند التي استقر فيها سنوات طويلة، ومنها سافر إلى البحرين ليفتتح فرعا حمل الاسم نفسه وسجل لعدد من الأسماء الخليجية المعروفة آنذاك، وتواصلت رحلته الفنية إلى دبي التي كانت سببا في شهرة شركته وانتشارها، ومن هنا سجل أسطوانات لكبار المطربين العرب، ومن ضمن الأسطوانات الباقية في منزلهم القديم في صور تسجيلات لمحمد زويد وأبو بكر سالم وسميرة توفيق وهيام يونس وجابر جاسم وعبدالله فضالة... وكانت له عدة تسجيلات خاصة به قدمته كاسم فني بين مطربي الخليج الذين كانوا يعانون في تلك الفترة غياب الشركات الفنية، وعندما وصلت أول أسطوانة غناها سالم الصوري لحبيبته صور واستمع إليها أخوه خادم بكى اشتياقا ومحبة لهذا الطائر الذي أراد التحليق في سماء غريبة عما اعتاده آباؤه وأجداده، لكن الصوت الدافئ أثار شجنا أذرف الدمع.

> ولد الصوري في شرق عمان، وعاش طفولته في بيت أخيه على بحر العرب، وتاجر وعمل وتزوج في الهند، وعام ١٩٤٠ أسس شركة فنية للتسجيلات

وفي عام ١٩٧٠، ومع الأنباء التي وصلت إلى مسامع الصوري أن هناك حياة أخرى بدأت في عمان، اشتاق الطير المهاجر إلى أرضه، وإلى موطن عشقه صور، فشد الرحال في العام نفسه، ومنحه السلطان قابوس قطعة أرض وسيارة، واستقر في مسقط مسافرا أحيانا إلى صور قاطعا ٣٥٠ كيلو مترا، هي المسافة الفاصلة بين ساحله الصوري ومستقره المسقطي، لكن عشقه لصور غلبه فبنى أول بيت إسمنتي بها، وتزوج فيها للمرة الرابعة، واستقر بضع سنوات قبل أن يعاجله القدر في السادس عشر من نوفمبر من عام ١٩٧٩، وسبق ذلك فقد لبصره.

وفي ذلك البيت الذي عاش فيه الصوري، لم يبق إلا عوده الذي انقطعت أوتاره وخنجره القديم وزوجته الأخيرة أم ابنيه خالد وبدر، اللذين يدندنان في الجلسات الصورية بأغنيات والدهما بصوت تشعر فيه بالحب والاشتياق بين الحنجرة، التي تطلق الصوت أمامك لحنجرة عرفتها أمواج الخليج حينا من الدهر.

بعد عودته إلى عمان، قدم الصوري مجموعة من الأغنيات الوطنية والعاطفية التي سجلت حضوره القوي على الساحة الفنية العمانية، وله من الأغنيات الوطنية:

يا عمان فاخري بين الأمم   فلواك اليوم في عالي القمم
عزلة قد ذهبت أيامها   فانقضى الضير وسيري في أمم
خط قابوس له المجد ففي   كل قطر له ذكر وعلم
مجلس الأمن كم يد امتدت لنا   زاد خير قال أهلا ونعم

وله العديد من الأغنيات العاطفية، وأخرى من فن الصوت الذي اشتهر في الخليج، ومن أغانيه العاطفية أغنية يحيى عمر: ويا مركب الهند، ويا حلوه يا جاره:

يا حلوة يا جاره   يا اللي منور الحاره
ليه قطعتي الزياره   وخليتي العقل محتار
صرتوا ما تشوفونا   وفي الدرب ما تعرفونا
كانكم قد نسيتونا   وصار الذي صار

وله أغنية أخرى ترددت كثيرا تقول كلماتها:

حبيبي اليوم ما أشوفه   ودرب الشوق ماي طوفه
قالوا محني كفوفه   يمرجنبك ولا يسأل
حبيبك ما له فاقه   دايم عنده عشاقه
لابس حجل في ساقه   وتحت الحجل خلخال
شفت الورد في خده   وساعة ذهب في يده
يمشي ولا أحد عنده   يمرجنبك ولا يسأل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

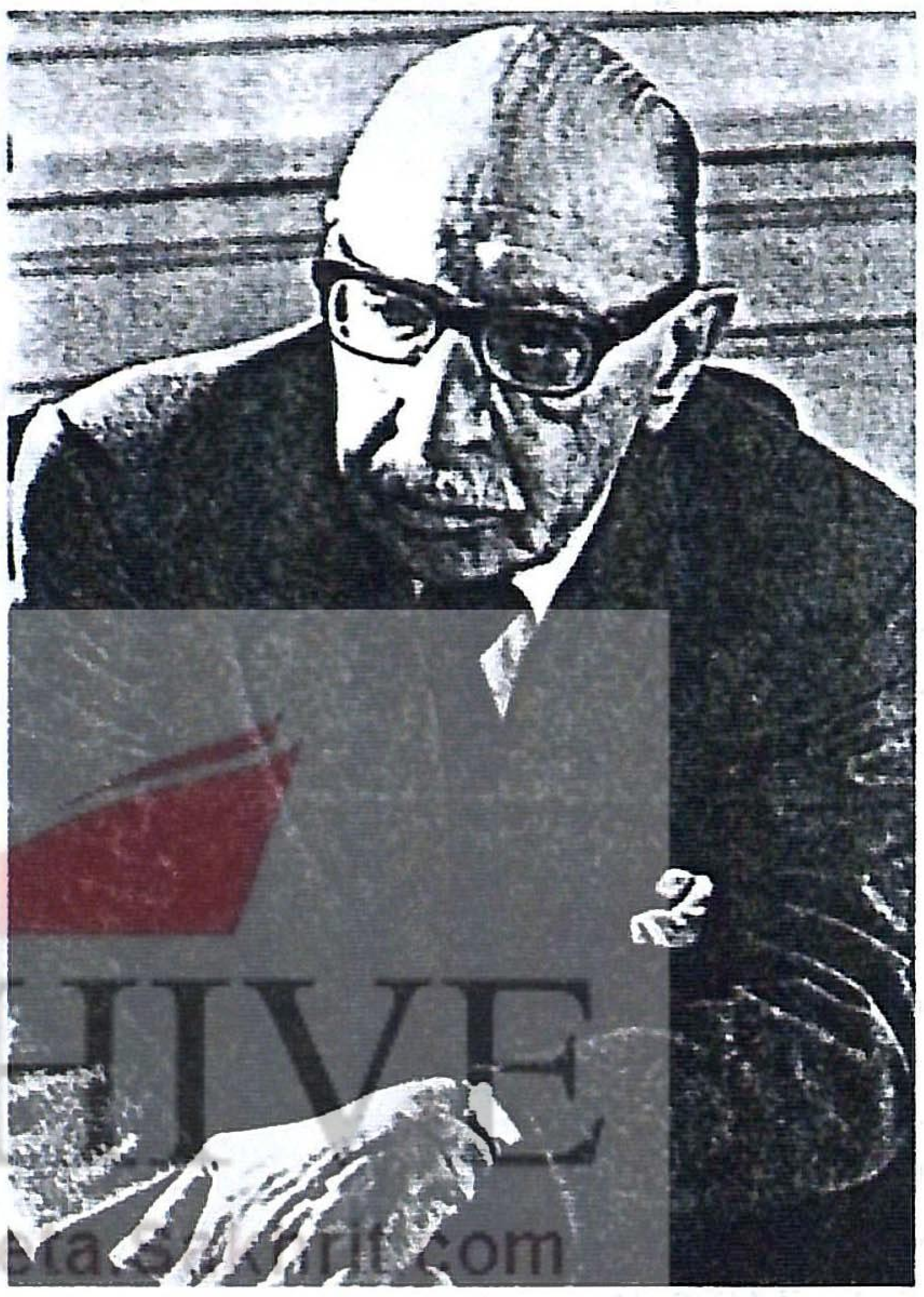
من القضايا الأولية المطروحة أمام عملية الإبداع الموسيقي، سواء للمؤلف أو العازف، الكيفية التي سيبدو بها العمل ككيان صوتي أمام المستمع. وعلى جميع المستويات، سواء كانت الموسيقى على قدر من العمق والإبهام، أو قصد بها مجرد اللهو والتسلية، فلا بد لها من أن تتبدى على هيئة أصوات. لأن أسوأ ما يمكن أن يواجهه مؤلف موسيقي هو أن يقال له إن الموسيقى التي كتبها ما هي إلا «موسيقى على الورق».

حسام الدين زكريا – مصر

البنية الصوتية للموسيقى بين التدوين والسماع

من المعروف أن أسرع الطرق لاكتشاف الموهبة لدى مؤلف موسيقي، هي ملاحظة التأثير الطبيعي، كصوت، لأي توليفة عرضية يصيغها من تلوينات نغمية مختلفة. ويكون ذلك بمنزلة علامة مؤكدة على وجود، أو غياب، قدرات موسيقية متأصلة فيه. إن الطريقة التي تخرج بها الموسيقى على هيئة أصوات، أو الكيان الصوتي، كمايطلق عليه آرون كوبلاند، ما هي إلا مفهوم سمعي يطفو في ذهن المؤدي أو المؤلف الموسيقي، وكأنه تفكير مسبق لطبيعة الأنغام الدقيقة، التي يصدرها.

يتمتع معظمنا بذاكرة سمعية قوية، فالأصوات المسموعة تظل في أذهاننا لفترات طويلة، وبوضوح تام يثير الدهشة، والمؤلفون الموسيقيون عادة ما يملكون ذاكرة سمعية حادة تمكنهم من تذكر أصوات سمعوها منذ سنوات عديدة، على أن غرابة التوليفة الصوتية الصادرة عادة ما تلعب هي الأخرى دورا مهما في تذكرها، ومن التوليفات الصوتية، في المؤلفات العالمية التي لا ينساها المرء بسهولة مؤلَف الموسيقي النمساوي أرنولد شوينبرج (١٨٧٤ – ١٩٥١) الذي كان عنوانه «بيرو الشعنون»، الذي اتبع فيه شوينبرج أسلوب الأغنية الكلامية Sprech Gesang، ويقول كوبلاند أنه لا يزال يحتفظ في ذاكرته بانطباع لتوليفاتها الصوتية العجيبة منذ أن سمعها في العشرينيات من القرن العشرين، ومؤلَف سترافنسكي «طقوس الربيع Le Sacre du Printemps» وإذا كان الرنين الصوتي هو الشغل الشاغل لجميع الموسيقيين، فلا بد من الإشارة إلى أنه يضم بين طياته، إلى جانب جمال النغمة ورشاقتها، ودفئها وعمقها ومنطلقها، ذلك الخليط المتوازن الذي تصنعه مع الأنغام الأخرى، وكذا خواصها الصوتية في اي بيئة صوتية معينة. إن إبداع صورة سمعية على نحو مُرضٍ ليس مجرد موهبة موسيقية أو براعة فنية فقط، فهنا يلعب الخيال دورا كبيرا، فلا يمكنك إخراج كيان صوتي جميل، أو توليفة من الصور الصوتية من دون الاستماع أولا إلى الصوت المتخيَّل في الأذن الداخلية، وبمجرد سماع تلك المجموعة الصوتية، في عالم الواقع، فإنها تنطبع في الذهن بحيث لا يمكن نسيانها على الإطلاق. والمؤلف الموسيقي وهو يسمع موسيقاه لأول مرة، خاصة إذا ما كانت تخرج من أوركسترا قد اكتملت أدواته، ومن بين يدي مايسترو مخضرم، يخوض تجربة فريدة من الإثارة الحقة.


ايجور سترافنسكي بهرته الايقاعات الصقلية والافريقية

ريتشارد شتراوس احد اعلام الاوركسترا في القرن العشرين

ارنولد شوينبرج رائد الاسلوب الاثني عشري

والقدرة على تخيل الأصوات مقدما، قبل صدورها في عالم الواقع، هي تلك الميزة أو الموهبة التي تفرق بين الموسيقي المحترف والإنسان العادي، على رغم أن المحترفين أنفسهم ليسوا على الدرجة نفسها من الموهبة في ذلك الصدد، فقد عانى العديد من المؤلفين الموسيقيين المشهورين كثيرا لإخراج مدونة أوركسترالية وافية لما أبدعوه من موسيقى. وعلى جانب آخر، فهناك عازفون بعينهم يمتلكون موهبة فريدة، وعلى نحو خاص، في استخراج أجمل الأصوات من آلاتهم. أما الشخص العادي فقدرته على تخيل الكيان الصوتي قبل صدوره غالبا ما تكون ضئيلة. ولا ينطبق ذلك على أقل مستوى من مستويات إدراك الصوت، حيث لا تكون هناك أي مشكلة بالطبع. وقد أظهرت الاختبارات المعملية أن الاختلافات في التلوين الصوتي هي أول الفروق التي تدركها الأذن غير المدربة. إن أي طفل في استطاعته التمييز بين صوت بشري، الصوت الذي تصدره آلة كالفيولينا.

وقد يكون التضاد بين الصوت البشري وصداه واضحا تماما لكل منا، إلا أن الأمر يتطلب اكتساب درجة معقولة من الصقل الموسيقي لتكوين قدرة على التمييز بين صوت الأوبوا، وهي آلة نفخ خشبية ذات ريشة مزدوجة، وصوت الكورآنجليه، وهي آلة القرار للأوبوا، على سبيل المثال، وكذا الوصول إلى درجة موسيقية مميزة لكي ندرك في خيالنا الكيان الصوتي لمجموعة كاملة من آلات النفخ، وهي تعزف معا. والمدهش هو أن البحوث في ذلك الميدان ما زالت شحيحة للغاية، فليس هناك مراجع مصممة خصيصا لتناول المادة الصوتية للموسيقى، وتاريخها في الماضي مقارنة بحاضرها أو مستقبلها، أو قدراتها الكامنة. وحتى تلك الكتب المسماة بمراجع فن التدوين للأوركسترا، وهي التي من المفروض أن تصف لنا عالم المزج بين أصوات آلات الأوركسترا، نجدها تقترب في تحفظ من موضوعها الجوهري، وتركز بدلا من ذلك، على علم التدوين للآلات instrumention، بمعنى التركيز على فحص الإمكانات الفنية، والشاملة لكل آلة موسيقية على حدة. وهكذا تتبدى الصورة الصوتية وكأنها سراب صوتي، لا يسهل تثبيته أو تحليله. وتختلف حالة الصوت المفرد، مادام أنه أكثر طواعية عند مقارنته بالألوان الأولية في الفن التشكيلي. إنها النطاق الطيفي الكامل لباليتة: ألوان الموسيقى، التي لاتظهر على

”

يتمتع معظم المؤلفين الموسيقيين بذاكرة سمعية حادة تمكنهم من تذكر أصوات سمعوها منذ سنوات عديدة ظلت في آذانهم لفترات طويلة، وتلعب غرابة التوليفة الصوتية الصادرة عنها دورا مهما في تذكرها

“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ساحة المناقشة إلا نادرا، ولا تأخذ حظها من الاهتمام أسوة ببالة المصور.

وهناك الكثير من الأسئلة المتنوعة والمثيرة للاهتمام، تهتم بدور التلوين الصوتي أو الصورة الصوتية في التفكير الموسيقي.

ولا يؤثر الصوت والفكر بعضهما كل في الآخر، إلا إذا كان المؤلف أو المؤدي حساسا تجاه الوسط المستخدم. وقد لوحظ في حالات كثيرة انجذاب مؤلفين موسيقيين معينين إلى وسائط صوتية بالذات. وأشهر الأمثلة هو لباقة شوبان المذهلة في الكتابة للبيانو، ولنفرض أنه قد ولد في زمن لم يكن البيانو قد اخترع فيه بعد، ترى ما الذي كان سيحدث لموهبته في التأليف الموسيقي، في تلك الحالة؟ لا يمكن التخمين في ذلك الصدد بسهولة، بل لعله من المستحيل.

لقد أفادتنا المصادر بأن أصدقاء شوبان قد حاولوا مرارا وتكرارا أن يقنعوه عبثا بأن يوسع من نطاقه النغمي Tonal Range، وكانت إجابته، كما سجلها خطاب منه: «إنني أعرف حدودي، وأدرك أنني أضحك على نفسي إذا ما حاولت التسلق عاليا من دون أن تتوافر لدي القدرة على تحقيق ذلك. إنهم يزعجونني بدرجة فظيعة ويحثونني على كتابة سيمفونيات وأوبرات، ويريدونني أن أكون كل شيء في واحد: روسيني البولندي، وموتسارت، وبيتهوفن. إلاانني اضحك في كمي، وأقول لنفسي: على المرء أن يبدأ بالأشياء الصغيرة أولا. إنني مجرد عازف بيانو، وإذا ما كنت أستحق شيئا ما فهو خير وبركة، وأعتقد أنه من الأوفق للمرء أن ينجز القليل ولكن بإتقان كلما أمكن، بدلا من محاولة التحقق في كل الصيغ، فيخرج إبداعه هزيلا...».

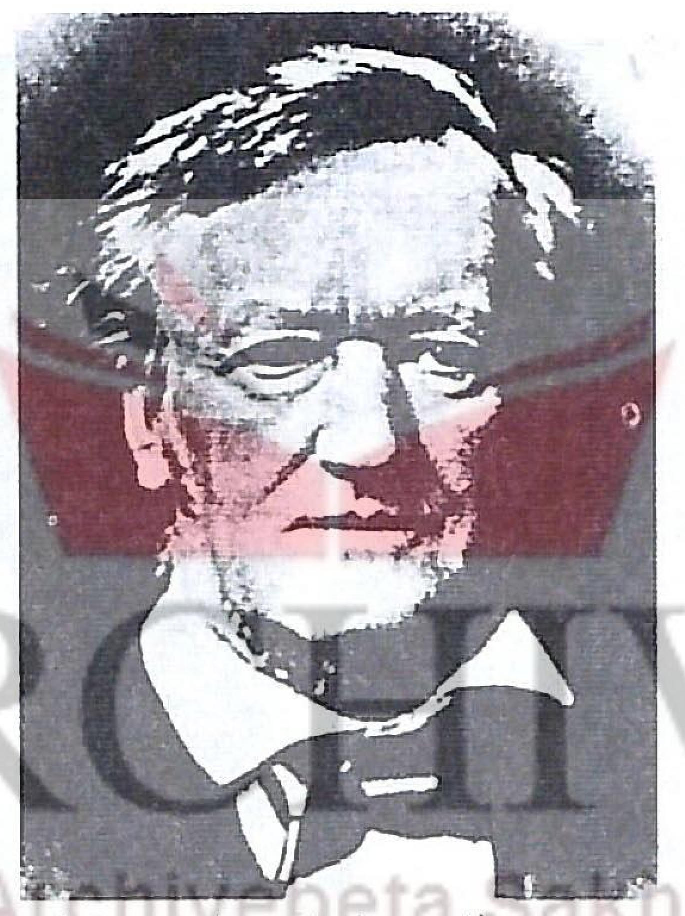
ونجد حالة مماثلة لذلك، وهي دومينيكو سكارلاتي Dominico Scarlati (١٦٨٥ - ١٧٥٧)، المؤلف الموسيقي وعازف الهاربسيكورد. تلميذ والده أليكسندر الشهير(١٦٦٠ - ١٧٢٠)، الذي درس علي يد جاسباريني Gasparini في فيينا. وكتب حوالى ٦٠٠ مقطوعة للهاربسيكورد الذي كان عازفا عليه وكان قد نشر ٣٠ منها في

فرنش ليست رائد القصيد السيمفوني

كلود ديبوسيى رائد الانطباعيه في الموسيقى

حياته تحت اسم كروكيات Esser-cizi وتعرف الآن باسم سوناتات. وذلك نظرا إلى ما عرف عنه من عبقرية في عزف الهاربسيكورد Harpsichord، كما يطلعنا التاريخ على أمثلة عديدة لما أبداه مؤلفون موسيقيون من ميول جارفة نحو وسائط صوتية بعينها: هوجو وولف للصوت البشري المنفرد، رافيل للهارب، وبراهمز لأوركسترا حجرة صغير. وقد نتطرق إلى جهابذة الأوركسترا في القرن التاسع عشر: برليوز، فاجنر، ليست، وريتشارد شتراوس. هل كان صدفة أن لم يكن لديهم موسيقى للبيانو؟ أو أن ديبوسي (١٨٦٢ - ١٩١٨) لم يكتب سوى النزر اليسير للكورال دون مصاحبة un-accompanied، وفوريه (١٨٤٥-١٩٢٤) الذي لم يقترب من الأوركسترا إلا نادرا؟ وقد يبدو من تلك الأمثلة أن الهدف التعبيري المرتبط على نحو وثيق بوسيط صوتي بعينه، يختلف تماما مع مختلف المؤلفين الموسيقيين.

الواقع أن الصورة الصوتية Sound image هي شيء مفروض علينا من الخارج، فنحن نولد في نطاق موروث من الأصوات التي نسلم بها جدلا، وهنا يقتضي الأمر أن نورد الفرق في المواد السمعية auditory materials، وكيف تجعل شعوب الشرق أكثر



ريتشارد ڤاجنر رائد الدراما الموسيقية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تقدما في استيعابها وحساسيتها للتنوع الإيقاعي الهائل في الأصوات الإيقاعية لموسيقاها، ولنرى كيف عبر العلامة كورت زاكس Curt Sachs عن ذلك الفرق وهو يدرس الموسيقى الشرقية.

«ذلك الزخم المسبب للدوار..! فهناك أدوات خشبية، وخيزرانية، وحجرية، وزجاجية، وخزفية، ومعدنية، منها ما يقرع، وما يهز، وما يحك أو يطرق».

أي خجل نحس به ونحن نقارن أدواتنا الإيقاعية الفقيرة، التي تشكل خيالنا الإيقاعي بذلك الثراء والتنوع والرهافة التي يتميز بها العقل الشرقي في ذلك الصدد..؟ وقد يتساءل المتذوق الغربي عما إذا كانت الجهورية Sonority الصادرة من رباعي وتري String quartet، والتي قد تبدو عسيرة على التمييز، تعني شيئا أو تتواصل مع موسيقي من جزيرة بالي Balinese نشأ على قرقعة جهورية الجاميلان Gamelan. ومن ناحية أخرى فإن النسيج الهارموني المتشابك الصادر من الآلات ذات المفاتيح Keyboard instruments في الموسيقى الغربية ما هو إلا كتاب مغلق في وجه الموسيقى الشرقية. من الواضح تماما أن كلا من موسيقيي الشرق والغرب محدود (بالميلاد) بسلم Gamut من المواد الصوتية الموروثة. وإلا كانوا قد غرقوا في لجج الإمكانات وقوى الجذب للتلوينات النغمية التي لاحدود لها. علاوة على ذلك نجد أن تاريخ الموسيقى الغربية قد تميز بانتماء وسائط صوتية معينة إلى مراحل تاريخية بالذات، مع التخلي عن وسائط صوتية أخرى، وكان السبب في ذلك هو إمكان تطوير ذلك الوسيط الصوتي المختار لأقصى ما فيه. وتمثل الموسيقى الغنائية، خاصة الكورالية، حتى حوالى عام ١٦٠٠ المثال الرئيسي لذلك في الموسيقى الغربية مما حدا فرجيل طومسون virgil Thomson، الناقد والمؤلف الموسيقي الأمريكي المولود عام ١٨٩٦ والذي كتب أوبريتين: Four Saints in Three acts (أربعة قديسين في ثلاثة فصول)، The Mother & uo all (أمنا جميعا)، على القول إن مؤلفي تلك الفترة لم يتركوا شيئا في ذلك الوسيط (الكورال) بعد أن استنفدوا أقصى إمكانات الصوت البشري للأجيال اللاحقة، والملاحظ أن ذلك الاستنفاد يدفع بالمؤلفين الموسيقيين إلى اتجاهات أخرى، وهذا ما يفسر تطور الاهتمام بالموسيقى الآلية في الفترة التي تلت عصر الكورال (القرنين ١٧، ١٨، في أوروبا).

وهناك إثراء آخر يمكننا إضافته إلى المسار النغمي، ويأتي من رباط الزخم الكورالي الضخم مع الأوركسترا، مثلما كان يحدث في أوراتوريوهات هاندل Oratorios، وهي مؤلفات غنائية عادة ما تكون للأصوات المفردة والكورس مع مصاحبة آلية، ويكون النص عادة دينيا سواء مباشرة من الإنجيل أو تنويعات عليه - يرجع تاريخه إلى القرن السادس عشر (على يد فيليب نيري St Philip Neri)، أما القرن التاسع عشر فقد كان أقل اهتماما بالوسيط الصوتي الكورالي وركز اهتمامه في الأصوات الجديدة على ذلك الكيان القائم بذاته والذي تطور سريعا «الأوركسترا السيمفوني Symphony orchestra»، أما القرن العشرون فقد استمر في اهتمامه بالكيان الصوتي الأوركسترالي إلا أنه أضاف جهوريات Sonorities لا تعتمد فقط على الوتريات، وظهر تأكيد جديد على آلات النفخ الخشبية Wood wind والنحاسيات Brasses وما يرتبط بها من إيحاءات أقل إغراقا في العاطفية.

وهو ما أصبح طابعا لموسيقى القرن العشرين، ناهيك عن التنافر disso-nance والخروج عن المقامية Tonality، وهكذا أصبح البحث عن أصوات جديدة سمة مهمة في الكيان الصوتي للموسيقى، وعلى رغم ذلك فقد ظل ذلك الكيان المدهش بعيدا عن التحليل والفحص، فمن العجيب أن الكتب المدرسية التي صممت لفن التوزيع الأوركسترالي orchestration، لا تتعرض إلا لوصف فن مزج الآلات الأوركسترالية والتركيز على الإمكانات الفنية والعامة لكل آلة على حدة، بدلا من فحص وتمحيص المادة الصوتية الخام Sound stuff للموسيقى، وتاريخها العام بمقارنة ماضيها مع حاضرها أو مستقبلها، مما جعل الصورة الصوتية تبدو كأنها سراب صوتي ◆

«يطالبني البعض بكتابة سيمفونيات وأوبرات، لكنني
أعرف حدودي جيدا فأنا مجرد عازف بيانو،
وأعتقد أنه من الأوفق للمرء أن يُنجز القليل بإتقان بدلا من محاولة
التحقق في كل الصيغ»

من رحم الطقس الحركي والاحتفال ولد المسرح البدائي، ومنهما أيضا كانت الفنون الشعبية التي أعطت لكل شعب روحه وشخصيته وتميزه، وكانت هذه الفنون تجسيدا لوعيه الجمالي. ومع تطور اللغة وغناها وتعدد تقنياتها التعبيرية والبيانية الجمالية، أصبحت السيادة للنص اللغوي وموسيقى الكلمة. وكان من الطبيعي للعرض المسرحي العربي الوليد على يد النقاش والقباني وسلامة حجازي وآخرين، أن يخضع لضرورات الذائقة العربية الفنية، فيقدم فيه مزيج من الموسيقى والغناء والرقص التعبيري، وما زلنا نجد أثرا من هذا الاتجاه في عروض معاصرة، ثم وفدت إلينا من الغرب طوالع المسرح الحركي، بعيداعن أي ارتباط بتلك التراثيات الحركية والموسيقية والغنائية التراثية العربية، وهي، مع سيادة فكرة أن المخرج هو سيد العرض، عروض تكتب نصوصها بمفردات الجسد الإنساني. وبمعنى آخر إنها الكتابة والعزف والغناء والتعبير بالجسد، مع الاهتمام بعناصر عرض تكميلية أخرى كالإضاءة والموسيقى والرسم بالألوان، وكأننا نعود مجددا إلى المسرح البدائي بطريقة معاصرة.

عبدالفتاح قلعة جي - سوريا

الفلاسفة والصوفيون أدركوا دوره

غناء الجسد

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com
مدح الرسول للفنان الجزائري نصر الدين دينيه

تفيض الحياة بألوان الجمال وأسراره القائمة على الانسجام والتناغم والتعدد، والفنون الشعبية تشكل أهم مفردات الجمال المحيط بنا والقائم فينا، في حياة غنية بالتنوع والتجاور والتفاعل ما بين القديم الموروث والحديث المبدع، هذه الفنون الشعبية بتلاوينها من غناء ورقص وحكايات وأمثال وأزجال ورسم وموسيقى، تشكل خطوطا أساسية في ملامح شخصية أي شعب وفي هويته الثقافية، وتعطي لحياته إيقاعا يتفرد به ويميزه عن غيره من الشعوب الأخرى.

العلاقة بين هذه الفنون وثيقة لأنها منبثقة جميعا من الوعي الجمالي للشعب، والممتدة جذوره عبر الحقب الزمنية. كما أن العلاقة بين الموسيقى وهذه الفنون الشعبية هي علاقة عضوية أصيلة، فهي بمنزلة العلاقة بين الروح والجسد، وللحكاية الشعبية إيقاعها الموسيقي في التأليف والإلقاء والأداء، وللأزجال تلاحينها وآلاتها المصاحبة في السرد كالربابة وغيرها. ولأنواع الفن التشكيلي كالرسم والنحت، وإيقاعاتها المستمدة من الإحساس الموسيقي والذائقة الجمالية، ومثل هذا الإيقاع نجده في الملابس الشعبية وفي اختيار وتجاور وتداخل الألوان فيها، وفي القطع الفنية الجميلة التي ينتجها أرباب الصناعات اليدوية الفنية التقليدية، ولاتساع الحديث في هذا المجال وتشعبه، فإننا سنقصر الحديث على العلاقة التي تربط ما بين الجماليات الصوتية من موسيقى وغناء والجماليات الحركية في الرقص الشعبي.

من الصعب أن نفصل في النشأة بين ثلاثة من أنواع التعبير الجمالي لدى الإنسان وهي: الموسيقى والغناء والرقص، إذ لم يكن التعبير اللغوي كافيا للإفصاح عن المشاعر الداخلية للإنسان.

مع أولى نبضات القلب نشأ الإيقاع لدى الإنسان، ويظل خلال نمو أحاسيسه ومدركاته محاطا بجملة لا متناهية من الإيقاعات الطبيعية المتغيرة والمتلونة أبدا، وبعدد لا متناهٍ من الأصوات الغنائية: صوت الريح بدرجاتها، غناء الطيور بأنواعها، حفيف أوراق الأشجار، خرير المياه المتباين في الجداول والأنهار، وقع قطرات المطر على الأرض وعلى السطوح المختلفة... وغيرها من إيقاعات الطبيعة وتصويتها، ومن الطبيعي للإنسان الذي يمتلك جسدا يحكمه الإيقاع والانسجام والتناسب والتناغم والحركة المرنة أن يشاكل بعض الإيقاعات الحركية في الطبيعة: تأود الأغصان، رقص البجع والطيور والحيوانات الأخرى، وقد وجد في هذه المشاكلة مجالا للتعبير الجمالي بالحركة عن مشاعره، وهكذا وخلال تعاقب الحضارات البشرية نشأ علم الجمال الحركي متلازما أو متوازيا مع علم الجمال الصوتي، والإنسان كمركز للكون وخلاصته يختزن في جسده وصوته، بما يبدعه، جانبا من نغم الإيقاعات الكونية للطاقة الحيوية المقدسة. يحكى عن سلطان العاشقين الشاعر ابن الفارض أنه كان مارا في زقاق فسمع جارية تعزف وتغني فركبه الحال، وأخذ يخلع ثيابه قطعة قطعة وهو يرقص على إيقاع الغناء. وهو بذلك يفرغ عن طريق جسده ما فيه من مخزون هذه الطاقة الربانية الحيوية المقدسة، التي حرك سكونها الغناء والموسيقى.

ومع أن الرقص الفني أمام المتفرجين لم يظهر إلا حوالى الألف الثامن ق.م في العصر الحجري وفي منطقة شرق المتوسط، فقد كانت له وظيفة هي التواصل مع المعبودات، فقد ارتبط الرقص بالمقدس، وهكذا استعمل الإنسان القديم لغة الجسد في توليد معان روحية متعالية، وكان لا بد، لضبط حركة الجسد، من مصاحبة الإيقاعات الموسيقية بالأدوات البدائية أو بتصويت الكفين والفم، ومطالعتنا اليوم لبعض الرقصات الموروثة تقودنا إلى تلمس أصلها الديني المقدس. إن الرقصة الشرقية الإغرائية التي تعتمد على هز الأرداف تتحدر من رقصة الخصب المقدسة، وها هي تماثيل عشتار تظهر ضخامة وخروجا عن النسب التشريحية في هذه المنطقة من جسمها، ورقصة القرفصاء المصرية اليوم كانت تؤدى قبل خمسة آلاف عام من المرأة الراقصة الحامل تقربا من الآلهة لتسهل أمر ولادتها.

مع تطور الموسيقى تطور فن الرقص حتى بلغ أعلى مستوياته التعبيرية في الباليه، وأسست له أكاديمياته وأصبح مجالا للاحتراف، وأخيرا ظهر اتجاه في المسرح التجريبي يعتمد بشكل أساسي على لغة الجسد والموسيقى بديلا عن اللغة المنطوقة.

وقد أدرك الفلاسفة القدماء وأصحاب الطرق الصوفية، دور الرقص والموسيقى في تربية النفس والسمو بالروح وتنمية الذائقة الجمالية، فنجد أفلاطون يؤكد في مدينته الفاضلة على دور الرقص والموسيقى في تربية الجيل. وفي المولوية التي تنسب إلى مولانا جلال الدين الرومي، تعد الموسيقى والإنشاد والرقص الدعامة الأولى في طقسها الروحي الفني، ورقصات الدبكة والإيقاعات المصاحبة لها على الطبل والمزمار هي تطور من المقدس الحربي إلى الجمالي الممتع، وهكذا فإن الرقصات السائدة خلال القرنين التاسع عشر والعشرين ذات الطابع الترويحي والإمتاعي، وفيها يفرغ الراقص ما لديه من نشاط حيوي وطاقة مختزنة، هي في الأصل رقصات تعبدية خضعت للاصطفاء والتطوير من قبل مصممي الرقص، ومن الطبيعي أن يصبح العنصر الجمالي اليوم هو الغاية، بحيث يبتدع المصمم دائما حركات جديدة، مبتعدا ما أمكن عن الموروث المتكرر، وهذا ما فعله عمر البطش في تطويره لفن رقص السماح، وفي مخطوطة «نظم العقود» لعبدالوهاب السيفي ثُبت لأكثر من خمسين رقصة سماح، يقول في باب موازين الأصول: إنه قد سجل موازين خمسين رقصة مع ضروبها وتواشيحها، أخذها عن سادة هذا الفن: أحمد عقيل وأحمد الشعار وصالح الجذبة ومحمد سلمو الشاذلي ومحمد ديبو الإدلبي رئيس النوبة والسماح في حلب وعمر البطش، وعلى شكل مواز هنالك حركات موسيقية وغنائية جديدة لمصاحبة هذه الرقصات، وهكذا صيغت الموشحات الحقيقية المصاحبة للسماح.

على هذه الآلة المقدسة البديعة التكوين، جسم الإنسان، عزف الأقدمون أروع الألحان المرئية، الفردية والجماعية، وإن أجدادنا الذين وهبوا للأندلس أسس الرقص الإسباني، وللغرب ألحان الفالس، وللعالم رقصات الربيع وكانت تؤدى على أشكال قبل أكثر من أربعة آلاف عام في مصر على ضفاف النيل، وفي سوريا في أعياد انبعاث الإله الميت، هؤلاء الأجداد تركوا لنا ثروة هائلة من المأثورات الشعبية الجميلة في الرقص والغناء والموسيقى، هي الأسس لبناء فن تعبيري وجداني يتميز بالأصالة والتعدد وصدق التعبير وبالقابلية للتطور والتجدد، وله تأثير بالغ في أنماط الحياة الاجتماعية وسلوك الأفراد وأنماط الوعي الجمالي، وإذا كانت الزوايا والتكايا الصوفية وتعدد هذه الطرق قد ساهمت في تألق الموسيقى العربية الإسلامية، فإن التعدد العرقي من عرب وجركس وآشوريين وأكراد وأرمن قد ساهم أيضا في تعدد وإغناء لوحة الرقص والموسيقى والغناء بألوان عديدة من الرقصات، وبما يصحبها من أغان وموسيقى يتناغم فيها الإيقاع مع الحركة.

تشير بعض النصوص الشعرية القديمة إلى انتشار الرقص الديني المعبدي قبل الإسلام في الجزيرة العربية، كقول الشاعر «أو عذارى دوار في ملاء مذيل»، حيث كانت فتيات الصنم دوار بألبستهن الموحدة يؤدين رقصات تعبيرية، كما تشير الرسوم على جدران المعابد، والأختام الأسطوانية والمدونات على الرقم الفخارية، وأوراق البردي، إلى ألوان من الرقصات الدينية الفرعونية والشامية وبلاد ما بين النهرين. في مصر، وعلى أوراق البردي، دونت تعاليم الحكيم آني، يقول في تعاليمه: «الغناء والرقص والبخور هي وجبات الآلهة، وفي معبد دندرة المكرس للإلهة حتحور نقرأ: «إننا نقرع الطبول

> "إذ لم يكن التعبير اللغوي كافيا للإفصاح عن المشاعر الداخلية للإنسان فمن الصعب أن نفصل في النشأة بين ثلاثة أنواع من التعبير الجمالي لدى الإنسان، وهي الموسيقى والغناء والرقص"

من أجل روحها، ونرقص لجلالها، هي سيدة الطرب وربة الرقص سيدة الصلاصل، وربة الغناء»، وعرف المصريون الرقص الموسيقي على إيقاع الصاجات الخشبية وبمصاحبة القيثارة والمزمار والمزدوج والدف، كما عرفوا أنواعا أخرى من الرقص بمصاحبة الموسيقى، كالرقص الزوجي والحربي والحركي. وتبين الرسوم على جدران المقابر الفرعونية ارتباط الموسيقى بالرقص، فنرى صفا من الراقصات يعلوهن صف من الموسيقيين، وثمة فتيات يضبطن الإيقاع بالتصفيق. أما في شرقي المتوسط فإن ذكر الأجواق الموسيقية الخاصة بالقصر الملكي المدونة في رقم أيبلا وماري ومواقع أثرية أخرى، لا تؤكد تقدم صنعة الغناء والموسيقى في هذه المنطقة الحضارية فحسب، وإنما تؤكد أيضا العلاقة الوثيقة بين الموسيقى والغناء والرقص، فقد كانت الموسيقى جزءا من المنهاج التربوي والديني في المعابد ولدى العائلات في حلب وماري وأيبلا، وبخاصة عائلات النبلاء والقصر الملكي، وكانت التربية الموسيقية تشمل أيضا عائلات الأسرى، وهذا كتاب وجهه الملك شمشي حدد إلى ابنه يشمع حدد بعد أن استولى على ماري وأسر العائلة الملكية فيها، يوصيه فيه بتعليم بنات يخدون ليم الموسيقى.

بنات يخدون ليم اللواتي كن صغيرات
قد كبرن الآن وأصبحن صبايا
فليسكنَّ في قصرك ولتعلمهن الموسيقى
ثم اجلبهن معك إلى شباب أنليل

كثيرة هي الرقصات الدينية الأصل التي تحولت إلى رقصات فرح دنيوية كرقصة اللهبين في العرس الحلبي في ليلة الحنة، حيث يحمل الراقصون صواني الحناء وعليها الشموع المشتعلة ويرقصون على الإيقاع ولهب الشموع... ثم تُحنَّى يد العروس وأيدي المدعوات، والرقصة في الأصل هي تعبير عن الفرح وابتهال للرب كي يجعل العرس مباركا.

يجسد الرقص طاقة الحياة ويبرزها من خلال جماليات الحركة، ويسمو بها لتكون طاقة خيرة لا مدمرة، وتصبح مفرداته أكثر غنى وتأثيرا، وحركاته أكثر ضبطا بالموسيقى التي هي روح الحياة، وبالغناء الذي هو نشيد النفس والحياة في إيقاعات أفراحها وأحزانها وتعبدها لله وعشقها للجمال.

هذه الطاقة الحيوية في الرقصات العربية الكلاسيكية الجمالية، تكاد تخلو من المفردات الجزئية التي يتألف منها تعبير أو سرد، وحين نستعرض أسماء رقصات حلبية مثل الرقصة العربية، السماح، العزاوية، الشرقية، البلدية، القبا، الديلاني، الشيخاني، بَشْتَكُها، بالإضافة إلى الرقصات الجماعية (الدبكات) على إيقاعات الطبل والمزمار، فإننا نجد أنها لا تتجاوز كونها تشكيلات حركية جمالية تعبر أحيانا بشكل كلي عن حالة فرح أو حزن أو ابتهال، أو أنها تقدم مشهدا كوميديا شبه مسرحي مثل الرقص على الجمل، وهي رقصة عبلة ويمثلها قرباطي، ورقصة أبي حشيش، وألوان من الرقص مرتبطة بالمواسم كرقصة الحَجِيات أيام الحصاد.

بينما نجد أن نوعا من الرقص الهندي الكلاسيكي غني بالمفردات التي تتشكل منها ألوان من التعبير. بل إن الرقص، وله إله خاص به، هو شيفا الراقص يكفل للعالم الإيقاع الذي يحفظ للأكوان تماسكها واستمرارها، فهو طاقة أساسية في الوجود، وربما كان لتعدد الآلهة هنا الدور في غنى وتعدد أشكال الرقص المبنية أساسا على سرد

رقصة المولويه

أسطورة أو تجليات إله، وقد انتقل هذا الفن في التعبير والرمز من الديني إلى المدني كتصوير والدة تتنبأ لوليدها بمستقبل زاهر، وتسرد قصة متخيلة عن حياته كما تحلم بها، ومن الطبيعي هنا أن يُركز على التلوين في استخدام الأجزاء من الجسم، التي تقدم أدوات تعبير قوية ومتنوعة، مثل الوجه واليدين، فالوجه يعرض العواطف والانفعالات، واليدان تنسجان لغة التعبير والأفكار، هذا غير لغة الصوت التي تأتي من مرافقة الآلات الإيقاعية أو الناي أو الأغاني الملحمية أو الابتهالية المرافقة، من خلال نوتة موسيقية موضوعة مسبقا للمرافقة... وبها جميعا يتحقق تكامل فني في التعبير. ومثلما في العربية ثمانية وعشرون حرفا تتولد منها الكلمات والعبارات، فإن في الرقص الهندي الكلاسيكي ثماني وعشرين إيماءة باليد الواحدة وأربعا وعشرين إيماءة بكلتا اليدين، ومن هذه الأحرف يقوم الراقص بنسج كلمات وتعابير، ويقدم خطابا، أو يسرد قصة إله ومغامراته، أو يكتب وصفا، أو يعبر عن أحاسيس وحالات وأحلام للنفس الإنسانية. ويتولى الوجه تجسيد العواطف والانفعالات المصاحبة لهذه اللغة المكتوبة باليدين والأصابع، وهكذا يصبح الرقص لغة كسائر اللغات، إلا أنها تدخل في إطار علم الجمال الحركي، ووسيلة للتفاهم في أطر تشكيلية جمالية، ومن الطبيعي أن يكون تصميم مثل هذه الرقصات أمرا معقدا ويستغرق زمنا طويلا.

مع انتشار الثقافة وفرق المنظمات كالطلائع والشبيبة، فإن مصممي الرقصات اليوم يحاولون إدخال بعض المضامين والإشارات إلى الرقصات، فثمة رقصات تمثل البذار والعمل في الحقل أو قطاف العنب، وأخرى الحصاد مع اختيار الموسيقى والأغاني المناسبة لتشكيل لوحة مناسبة، لكن الرقص الشعبي التقليدي بقي هو السائد، وهو بعيد تماما عن أي مضمون فكري، وربما نجد فيه بقايا رموز قديمة لكنها غامضة وغير واضحة، وبقي هذا الرقص الشعبي مجرد استعراض لمهارة الراقص على إظهار القدرة في الأداء أو الراقصة على الإغراء فهو يحقق متعة جمالية.

في مطلع القرن العشرين كانت بعض المقاهي تقدم إلى جانب الموسيقى والغناء رقصات، منها في حلب: قهوة البرتقال والناطور والشهبندر، ولما كان سفور النساء محرما، فقد كانت الراقصات في ذلك الوقت، فتيانا مراهقين يلبسون قُبَعَ الشَّعر وبدلات النساء ويضعون الحلق والمساحيق على وجوههم، من هؤلاء في حلب: شكري الشامي في الثامنة عشرة، وكانت له هزة بطن وضربة صنج لا يسبقه أحد فيها، وعبدالله مصابني الشامي في السابعة عشرة وكان آية في الملاحة والجمال، سحر الدنيا برقصه وجمع أموالا كثيرة من هز البطن، وأول راقصتين عملتا في حلب كانتا في عهد حكومة الاتحاد والترقي ولما رآهما أحد المتفرجين، وكان عمرهما في سن الخمسين، قال لرفيقه: لك يا قدور يا حيف عالزمن الأول، ومسح دمعته أسفا على إغراءات الفتيان المخنثين أمام هاتين العجوزين، وثمة سبب آخر هو أنه حتى ذلك العهد كان رقص النساء محرما أمام الرجال والعكس بالعكس لدى المسلمين والمسيحيين معا، جاء في رسالة كهنة الروم الكاثوليك في حلب سنة ١٨٢٥ «رقص النساء بوجود الرجال ورقص الرجال بوجود النساء محرم ومخالفة أمرنا في ذلك تقع تحت ثقل غضب الله وغضبنا».

للفرق الصوفية فضل كبير على الإبداع في الموسيقى والغناء والشعر والقصة الرمزية والفلسفة، غير أنني سأتوقف أمام ظاهرتين إبداعيتين في المشهد الاستعراضي الراقص، وشبه المسرحي لهؤلاء المتصوفة: الأولى هي طقوس احتفال حمد النيل في الخرطوم، وقد شاهدتها أثناء حضوري ملتقى المسرح والتراث في السودان.

ثمة جوقة موسيقية غنائية تؤدي الأغاني الدينية، ثم يتقدم موكب النوبة وفوقه علمان ورجاله يرددون عبارات أهل الطريق، وحامل البيرق يهز ساريته فتصدر الكرات الموجودة في داخلها أصواتا يقال إنها لطرد الشيطان، وتتسع الدائرة لتشكل مسرحا طبيعيا للاحتفال، ومع روعة الأداء وحركة الراقصين وصوت المنشدين تتحقق فرجة روحية مدهشة فنرى:

شابا يتقدم على أوتار دائرة وهمية، يلامس الأرض كأنه يحفرها برجليه، وعيناه معلقتان في السماء في حالة فناء.

يتقدم رجلان يلبسان الثياب المرقعة الملونة، يحمل أحدهما إبريقا ومخلاة وعصا كأنه لم يفرغ من الدنيا، لهذا فإن حركته بطيئة، أما الثاني فهو متخفف من أثقال الحياة لا يحمل شيئا، ولهذا فهو سريع الحركة يتلون جسده في إيقاعات راقصة باهرة منسجمة مع الإيقاع الموسيقي، يتركز التعبير الروحي في قسمات وجهه وعينيه.

يندفع فجأة إلى وسط الحلبة رجل يقوم بفتلة المولوية من غير أن يلبس الملتان والتنورة.

يندفع رجل آخر وسط الدائرة يقوم بحركات راقصة سريعة قافزا على رجل تلو الأخرى، كأنه يحاول التخلص من إسار الأرض والجسد، يشوقه الحنين إلى عالم الكمال الإلهي.

الظاهرة الثانية هي فتلة المولوية، وهذه الطريقة تنسب إلى مولانا الشيخ جلال الدين الرومي، ومركزها الرئيس قونيه في تركيا، ولها فروع من أهمها مركز حلب.

غير بعيد عن ساحة باب الفرج يقوم جامع الملاخانة، وكانت تجرى فيه رقصات المولوية في السماح خانة على الدركاه، وهو مسرح دائري من الخشب وسطه فراغ لإحداث صوت ضخم يمد عليه بساط دائري وسجادة عجمية وجلد الشيخ الرومي الأحمر، وفي الأعلى سدة للفرقة الموسيقية المؤلفة من عازف الناي، ضارب الطبلة، الخليلية، الصنج، النكرزان.

يعتمر الدرويش الكولاه، وهو طربوش طويل من اللباد رمز لحرف الألف من كلمة الله، أما الشيخ فيعتمر الدستار. يبدأ الاحتفال الاستعراضي الغنائي الراقص بعزف الفرقة الموسيقية، ثم يصعد الدراويش إلى الدركاه فيحيون جلد الشيخ الرومي، ويصافحون شيخهم بطريقة المقورشة، لباسهم التنورة البيضاء الفضفاضة تدل على لون الكفن وعبث الدنيا، والملتان الأسود، وهكذا يكتمل رمز الليل والنهار ويبدأون برقصة الفتلة أو الدوران، بطيئة ثم سريعة، رافعين الذراع اليمنى في حركة صاعدة نحو السماء، وخافضين اليسرى في حركة رمزية لغسق الدنيا، يدورون حول انفسهم كما الكواكب، وفي وسطهم الشيخ يدور حول نفسه كما الشمس، وميدانجي الحضرة يدور بين كواكب المولوية منظما حركة التجاذب، ليمنع اصطدام كواكب المولوية بعضها ببعض لئلا يختل النظام الكوني، حتى إذا اكتمل عدد الدورات بعدد أيام السنة ضرب ميدانجي الحضرة الأرض بقدمه فأحدث صوتا قويا، ويتوقف الجميع عن الدوران، وتكف الموسيقى عن العزف، ويعقب ذلك وصلة من القدود والموشحات الدينية، ثم تنهض كواكب المولوية للرقصة الثانية فالثالثة، إلى أن ينتهي هذا العرض الصوفي الموسيقي الراقص الذي يجسد ويشخص رقصة المجموعات الشمسية وكواكبها والإيقاعات الكونية، ويقدم أروع مظهر فني للطاقة الحيوية الكونية عبر الصوت والنغم والجسد الإنساني ◆

”
تنحدر الرقصة الشرقية التي تعتمد على هز الأرداف من رقصة الخصب المقدسة، أما رقصة القرفصاء المصرية، فقد كانت تُؤدى قبل خمسة آلاف عام تقربًا من الأم الحامل إلى الإلهة
“

هل يمكن اعتبار المونودراما أو مسرح المونولوج، أو مسرح الشخص الواحد، صنيعا دراميا ينتمي إلى فنون المسرح المعاصر أو مسرح القرن العشرين؟
لا يُطرح هذا السؤال إلا كملاحظة على ما يمكن أن يُسمى رواج المونودراما كظاهرة مسرحية عالمية، عرفتها بعض المسارح الحديثة أو الفرق. ولم تبدُ هذه الظاهرة إجابة عما يطرح المسرح الآن من أسئلة فقط، بل هي أيضا نوع من الحل الجوهري لما يُسمى أزمة مسرحية في معناها الشامل.

كيف نفسر إذن لجوء أسماء مسرحية كبيرة، سواء في الكتابة أو الإخراج أو الأداء إلى المونودراما أو المونولوج أو مسرح الشخص الواحد؟ كيف نفسر وقوع أسماء لا تحصى في «شرك» هذا المسرح القديم والجديد في الحين نفسه: صموئيل بيكيت، مارجريت دوراس، توماس برنهارد، بيتر هاندكه، بوثو شتروس، هاينر مولر، داريوفو نوفارينا، بوب ويلسون وسواهم؟ وإن بدا هذا المسرح عربيا شبه منحسر ومقتصرا على بعض الأعمال الفردية، أو شبه الفردية كتابة وإخراجا وتمثيلا (ممدوح عدوان، زيناتي قدسية، رفيق علي أحمد، محمد إدريس، عبدالحق الرزوالي... وسواهم)، فهو لن يكون إلا مجرد حل مؤقت وعاجل للأزمات الكثيرة التي يشهدها المسرح العربي وفي طليعتها الإنتاج. إن المسرح المونودرامي أبعد من أن يُحدّ في مثل هذه المعطيات وأعمق من أن يختصر دوره في تجسيد بعض الحلول المرجوة.

المونودراما نوع مسرحي عريق وقديم قدم المسرح نفسه، وهو كذلك نوع مسرحي معاصر وحديث جدا، وقد مثل خلال القرن العشرين ظاهرة فريدة ومميزة وكأنه جاء فعلا ليرد على أسئلة هذا القرن وقضاياه الشائكة: الحرب، العنف، العزلة، الفردية... وكم أتاح هذا المسرح أمام الكاتب والمخرج والممثل كي يقولوا ما لا يقال أو ما لا يجرؤون عادة على قوله، بل كم أتاح أمام هؤلاء من فرص كي يفكروا فيها بأنفسهم كأفراد في قلب العالم، وأن يبحثوا عن مواقعهم الفردية داخل هذا العالم.

عبده وازن - لبنان

ثلاثة نماذج.. ثلاثة اتجاهات

المونودراما.. مسرح العصر الراهن

لماذا ازدهر المسرح المونودرامي خلال الحقبة الأخيرة من القرن العشرين؟ ولماذا انتشرت أشكاله المختلفة والمتعددة والمتناقضة أحيانا، مكتسبة صفة التجريب والاختبار، وساعية إلى مساءلة المسرح وإعادة النظر في معطياته، كتابة وإخراجا وأداء؟ ولنستمع بدءا إلى ما يقوله الناقد الفرنسي برنار دورت الذي لحظ صعود هذا النوع الدرامي «زمن الحوار أو الديالوج» عبر إيهامه الراسخ بـ «تثبيت حركة حقيقية في العمل» - كما يعبّر هيجل - هو جميل ولكنه مضى تماما.

زمن المونولوج هو الذي جاء. ولكن لا نخطئنّ حياله: هذه المونولوجات لا تنقل إلينا فقط عبارة عزلاء أو متسلطة. بل هي تستدعي منا أجوبة.

المسرح يظل حوارا. ولكن هذا الحوار انتقل أو بُدّل موضعه. إنه يقوم بين الكاتب (و/أو الممثل) والمشاهد أكثر مما يقوم بين الشخصيات.

وانطلاقا من الخشبة يسعى إلى استقطاب الصالة. ولعل أجمل وصف يمكن أن يوصف به «الشخص» المونودرامي هو ما وصف به برنار دورت الممثل والكاتب والمخرج الإيطالي داريو فو مستعيرا عبارة بيرانديللو الشهيرة: «شخص، لا أحد ومئة ألف».

وإن كان مسرح المونولوج يقوم على فن الممثل في خلاصته أو جوهره أي على الفن الصافي والمتقشف المرتكز على ما يسمى «حضورا صافيا»، إذ إن الممثل يجد نفسه فيه معرى بأعين المشاهدين المفتوحة جيدا والمتفرسة، فهو، أي المسرح المونودرامي، يقوم أيضا على فن الكتابة الدرامية أو «الدراماتورجيا» المعراة، حيث تأخذ الضمائر (على اختلافها: كالمتكلم أو الغائب أو المخاطب) مداها العميق في التداعي والتذكر والمناجاة والتخيل والصمت. فالمونولوج أو «المونودراما» يتألف غالبا من أصوات وحركات متتالية ومتعاقبة تؤديها «أنا» الشخصية: أصوات تتخطى التداعي الذاتي أو المونولوج الداخلي لتنفتح على مرجعيات أخرى وأسماء وعناوين وتواريخ... أما الصمت المتفجر في المونولوج الداخلي فهو كما يعبر جيرار جينيت «الاعتراف الصامت الذي يقوم به شخص متخيل لنفسه» وإن بدا من السهل تحديد أو وصف المسرح المونودرامي، وخصوصا عبر العودة إلى بعض الأعمال والمراجع والنظريات والعروض المتتالية عبر العصور، فمن اللافت أن المسرح الكلاسيكي والمسرح الواقعي أيضا وجدا في المونودراما والمونولوج ما يمكن تسميته «نوعا دراميا مضادا»، وقد اقتصرا في المسرحين هذين على بعض الوظائف السريعة أو العابرة (توفير بعض المعلومات، تغطية الانتقال من موقف إلى آخر أو من حدث إلى آخر). إلا أن المسرح الإغريقي وجد في المونولوج مرجعا رئيسا ومرتكزا دراميا وبنيويا في الحين نفسه، ويكفي استعادة الرمز الذي تمثله أسطورة الممثل الأول «ثوسبيس» الذي عرف في القرن الرابع قبل الميلاد وسمي بـ «مخترع» التراجيديا الإغريقية، وعرف كذلك بـ «مجيب الكورس». وقد أكدت الأساطير العريقة أن المونولوج كان في أساس المسرح الذي ولد من ذلك الحوار بين الممثل الواحد والكورس.

وكي لا أستفيض في تاريخية المونولوج والمونودراما أسأل: ترى هل سبق المونولوج الديالوج؟ يؤكد علماء اللغة وعلماء النفس أنه من المستحيل الفصل بين المتكلم والآخر «المستمع» أيا كان هذا الآخر، إذ لا كلام من دون آخر حتى لو كان الأنا نفسه أو ذاته. هنا نتذكر عبارة رامبو الشهيرة «الأنا هو آخر» أو كان الله أو السماء أو البحر أو النجوم.

بوب ويلسون - هاملت.. نموذجاً أول

عودة إلى رواج المونودراما في الحركة المسرحية العالمية المعاصرة كتابة وإخراجا وأداء، أعود إلى اسم كبير جدا في المسرح العالمي هو روبرت ولسون أو بوب ولسون في عمله على «هاملت» شكسبير. فقد سعى ولسون إلى جعل العمل التراجيدي العظيم عرضا مونودراميا كتبه وأخرجه وأداه، وكان حدثا عالميا كبيرا ونموذجا للنوع المونودرامي كما عرفه عصرنا الراهن.

يكفي أن نقول «هاملت» لتتراءى أمامنا تلك الشخصية التاريخية التي ابتدعها شكسبير، والتي ما برحت، منذ أكثر من ثلاثمائة عام، تجذب المخرجين والممثلين من دون أن تفقد مبرر وجودها واستمرارها، كأن تلك الشخصية المأساوية التي غدت طوال عقود نموذجا ومثالا لا يتمكن الزمن من تخطيها واستنفادها، كأن قسماتها ما زالت تخفي الكثير من الأسرار التي تحتاج دوما إلى من يكشفها أو يحييها، بل كأن سرها يكمن في ملامحها المتعددة وتناقضاتها القابلة للتأويل. ومن قراءة إلى أخرى تكتسب هذه الشخصية الغريبة أبعادا أخرى، مفاجئة في أحيان.

روبرت ولسون المخرج الأمريكي الكبير يقرأ «هاملت» من وجهة خاصة. ليس هو أول من تأمل هاملت ولن يكون الأخير طبعا، فهاملت شخصية تجتاز الزمن وتتجدد في تجدد العصور والثقافات. وأدرك ولسون أمر ذاك التجدد فاختلق هاملت الخاص به مسقطا عليه نزعاته وهمومه وهواجسه من غير أن يفقد ملامحه الأولى. وروبرت أو بوب ولسون لا يحتاج إلى أي تعريف، فهو من كبار المخرجين والممثلين في العالم، وأسس منذ مطلع السبعينيات مسرحا طليعيا أطلق عليه اسم «مسرح الصور والرؤى». وحين جاء إلى باريس في العام ١٩٧١ ليقدم عرضه «نظرة الأصم» أحدث ضجة كبيرة في أوروبا، وكتب الشاعر لوي أراجون عن العرض آنذاك قائلا «لم أر أجمل مما رايت منذ أن وجدت في هذا العالم». ولم يبالغ أراجون طبعا فالمخرج الأمريكي الذي كان له من العمر حينذاك ثلاثون عاما، كان ينظر إلى العرض المسرحي كحيّز مشهدي تهذي الصورة فيه هذيانا، ويندمج الكلام بالحركة والصمت بالجسد. الآن أصبح بوب ولسون على عتبة الستين ولا يزال ذاك المبدع القلق والمضطرب والمشغول دوما بالأسئلة العميقة، أما أعماله فتشهدها أبرز الخشبات الأمريكية والأوروبية، وهي دوما ثمرة بحث دؤوب واختيار وتجريب.

وجد روبرت ولسون في هاملت شبيهه البعيد وربما قرينه، وربما لمس في تناقضات هاملت بعضا من تناقضاته. وليس «المونولوج» الذي كتبه انطلاقا من نص شكسبير إلا تأكيدا على تعلقه بشخصية هاملت أو بهاملت شخصيا. ولم يُخفِ ولسون في أحد حواراته الصحافية أن هاملت شغله طوال سنوات، وحين قرر العمل على النص وجد نفسه مدفوعا للعمل على هاملت كشخصية وحيدة، فإذا النص ينقلب بين يديه إلى «مونولوج» ساعده في كتابته لاحقا الكاتب الألماني فولفجانج واينز. وكان ولسون شرع لدى قراءته للنص في تقسيمه إلى خمسة

"وجد المسرح الإغريقي في المونولوج مرجعا رئيسيا ومرتكزا دراميا وبنيويا، وتكفي استعادة الرمز الذي تمثله أسطورة الممثل الأول ثوسبيس الذي عرف في القرن الرابع قبل الميلاد وسُمي بمخترع التراجيديا الاغريقية"

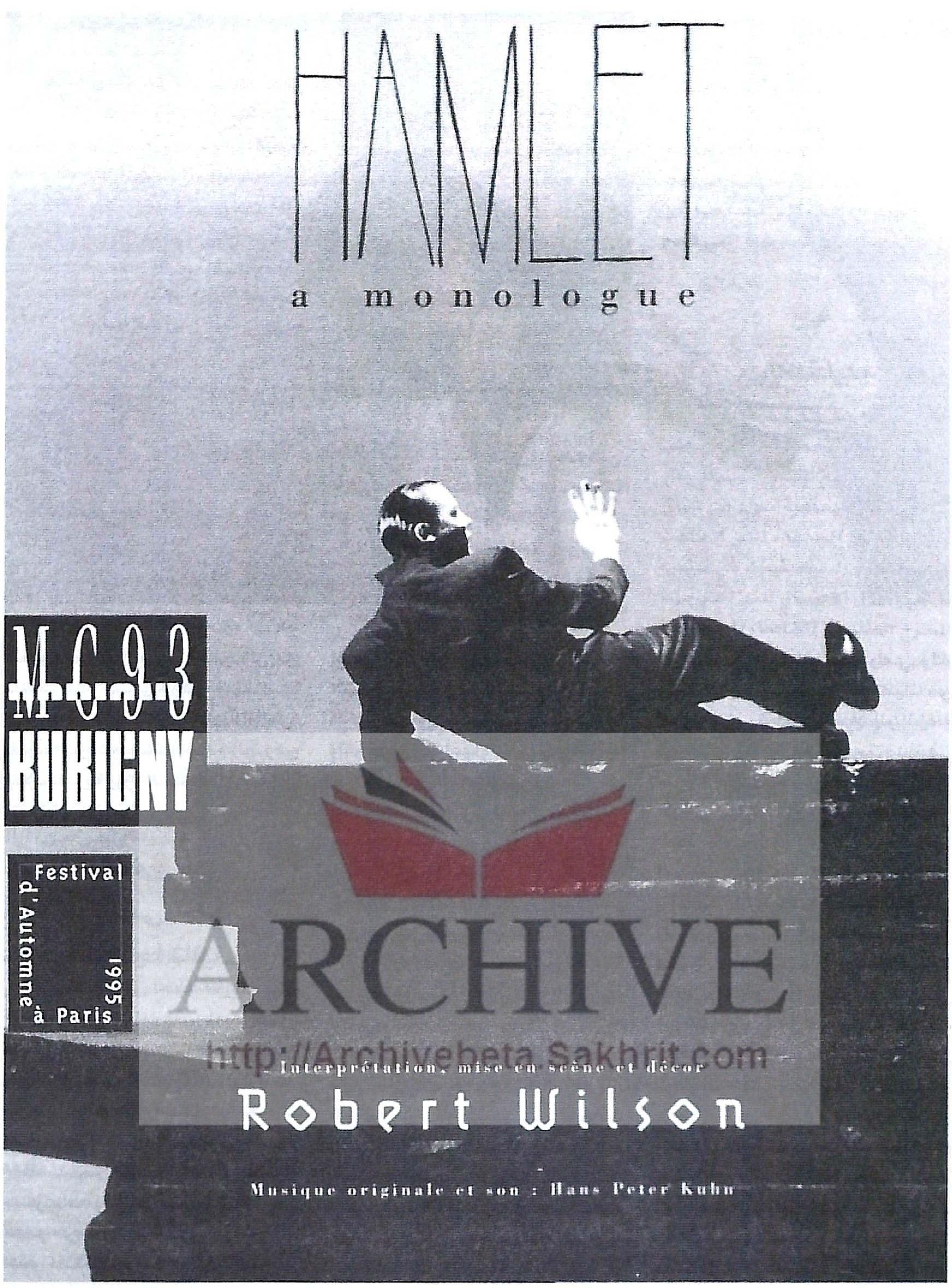
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عشر مشهدا يمثل كل مشهد مرحلة من مراحل حياة هاملت وموته.

لم يلتزم ولسون البنية التي اعتمدها شكسبير، بل انتقل في اقتباسه للنص من فصل إلى فصل، ومن واقعة إلى أخرى، من الختام إلى البداية ومن البداية إلى المتن. وجعل هاملت هو من يسرد حكايته، كمن يسرد ذكرياته، مستعيدا إياها كلمحات مختصرة. وشاء ولسون بطله ينهض في اللحظات الأخيرة قبل موته مطعونا بالسيف المسموم ليسترجع مأساته كما لو أنها حلم سريع. وهكذا بدا النص المقتبس أقرب إلى المذكرات التي يكتبها ولسون ويؤديها على لسان هاملت وفي ملابسه. إنها تقنية «الفلاش باك» التي عرف ولسون كيف يوظفها ليقطع مأساة هاملت تقطيعا دراميا ومونودراميا وزمنيا مختلفا عن التقطيع الكرونولوجي - السردي في النص. وفيما يستعيد هاملت المحتضر حياته، تطل الشخصيات التي أحاطت به إطلالة الأطياف، فيحدثها ويتحدث معها كما حدث وتحدث مع طيف أبيه في النص الأصلي. أمه (جيرترود) تصبح هنا طيفا، وكذلك الحبيبة المنتحرة أوفيليا، وعمه الملك وسائر أصدقائه، حتى طيف الوالد يحضر مجددا كما حضر في النص ليحرض الأمير الدنماركي على الانتقام له من عمه. وفي نهوضه في لحظات النزاع الأخيرة يتجلى هاملت كالطيف بدوره: إنه نهوض عبر المخيلة، مخيلة المحتضر التي كما يقال تسترجع الماضي في لمحات سريعة، غير أن ولسون لم يضف إلى النص الأصلي أي تفصيل حفاظا منه على الأمانة. لكنه بعثر الوقائع والشخصيات والأحداث وحذف بعض المشاهد والحوارات.

لم يحول ولسون النص الدرامي إلى مونولوج إلا ليؤديه هو، وليعيد إلى «المونولوج» وقاره ورهبته، وليجعل النص المقتبس مزيجا من التراجيديا والعبث والسخرية. شاء ولسون أن يكون نصه نصا معاصرا ولكن عبر تأويله وتأويل مواقفه وشحناته الداخلية. وكان عليه أن يؤدي المونولوج شخصيا بعدما بناه ورسمه تبعا لهواجسه وفي حجم قامته كممثل. وها هو ولسون يغدو هاملت طوال ساعة ونصف الساعة، وها هو هاملت يظهر من خلال الممثل كما لو كان جسده الآخر. وطوال العرض كان من الصعب التفريق بين الممثل والشخصية، فهما التحما التحاما داخليا التحام الدم والعظم، التحام الهواجس والأحاسيس والنزعات.

هكذا ينهض ولسون من «رقاد الموت»، كما سمى المشهد الأول، بل يستيقظ بيقظته الأخيرة قبل الموت لتمر حياته أمام عينيه كشريط مصور. وكان لتوه قد خاض عراكا بالسيف مع لايرت خصمه وشقيق



بوستر مسرحية هاملت لروبرت ولسون

حبيبته أوفيليا، وكانت أمه جرعت كأس السم، وعمه الملك مات إثر الطعنة التي وجهها إليه. ينهض ولسون (كي لا أقول هاملت) من الخراب الذي حل في الدنمارك ليتذكر كيف وصل هو ومن أحاطوا به إلى المأساة التي أودت بهم، يبدأ من النهاية ليسترجع تفاصيل ما حصل، متأملا في حياته الغريبة التي أصبحت في تلك اللحظات القليلة مرحلة من ماضيه. تنمو شخصية هاملت - ولسون إذن نموا معاكسا. فالبطل الذي لم يكن يتوقع نهاية مأساوية ينطلق من نهايته المأساوية ليستعرض فصول حياته. إنه يعيش سيرته مقلوبة، يعيشها هو نفسه ولكن كشاهد وشهيد في وقت واحد، كضحية وجزار كي لا أقول كمقتول وقاتل. ولا يستعيد هاملت ماضيه في تلك اللحظات إلا ليعيد تركيبه، مستخلصا بعض العبر التي من عادته أن يتوقف عندها. فهو شخصية مشتقة وداخلية، يعاني بصمت ويتأمل ويقرأ، حتى إن كان ما يقرأه مجرد «كلمات، كلمات، كلمات»، بحسب عبارته الشهيرة.

يسرد هاملت «ويمثل» ما حصل كأنه جزء من الماضي، ويعيد إحياء أوفيليا وأمه الملكة جرترود ليعيد النظر في علاقته بهما. وشاء ولسون الفتاة والمرأة ركيزتين أساسيتين في نصه المقتبس وعرضه المشهدي، ساعيا إلى إزالة الالتباس الذي اكتنف علاقة هاملت بهما. لكن الالتباس لن يزول حتى إن اعترف بأن أوفيليا فتاة طاهرة تمثل رمز البراءة. ولم يعاملها معاملته السيئة إلا ليتبرأ من واقعه الأليم ومأساته، وليرد على الأسئلة الكثيرة المتعلقة فيه وأبرزها موت أبيه وخيانة أمه للعهد.

صاغ روبرت ولسون النص صوغا مشهديا، محافظا في وقت واحد على روح شكسبير وعلى رؤيته الشخصية، فإذا الاقتباس يتقاسمه قطبان: الكاتب (شكسبير) والمخرج. وإذا هاملت شخصية مضاعفة: شخصية شكسبيرية معكوسة في مرآة أخرى هي مرآة روبرت ولسون. وعرف ولسون كيف يمنح الشخصية أبجديتها، وأداها ببراعة وخفة، وذاب فيها حتى أصبحا واحدا. وبدا أداؤه متقنا جدا ومحبوكا حركة وتعبيرا، وقد استخدم أسلبته الخاصة ليوظف حركة الجسد والوجه واليدين توظيفا أوركستراليا منضبطا وعفويا وحيا في وقت واحد. وبين السيف والكتاب، الرمزين البارزين في سيرة هاملت، استطاع ولسون أن يكون ذاك الشاب المتناقض، المضطرب، المقهور، القلق، المرح قليلا، المكتئب، الطفل، العجوز، المراهق، العاشق، الكاره، النبيل، المتردد والعاجز عن أي قرار... كان ولسون كل تلك الوجوه في وجه واحد يتلوّن ويومئ وينفعل وجمع في ذاته بين الأحاسيس اليومية العابرة والنزعات الميتافيزيقية والروحية والأحقاد الصغيرة والضغائن. وكان شخصية تراجيدية بامتياز ولكن معاصرة، عبثية حتى اللهو في أحيان. ولم يعمد ولسون، كممثل، إلى إبراز قدراته واستعراض أبجديته ومفرداته مقدار ما سعى إلى توظيف تلك القدرات في أدائه، وإلى صهرها في مسلك الشخصية وتعبيرها. وكان يكفيه أن يستخدم يديه مثلا ليعبر بهما، أو أن يحمل سترته ليجعلها طيف أبيه، أو أن يوظف الريشة والجمجمة والقبعة والسيف والكتاب، لينتقل عبر تلك التفاصيل الصغيرة من فكرة إلى فكرة ومن موقف إلى موقف. وتجلّت براعته في انتقاله ضمن مسلك الشخصية من أقصى اللين إلى أقصى الحدة، من الدعابة والإلف والطرافة إلى التجهم والخوف والعزلة والاضطراب.

يصعب الفصل في مسرحية بوب ولسون «هاملت: مونولوج» بين الاقتباس والإخراج والتمثيل. فالثلاثة تخضع لرؤية واحدة وتنصهر في نسيج واحد درامي ومشهدي. فالمقتبس هو المخرج والمخرج هو الممثل وجميع هؤلاء هم هاملت. ولئن شاء ولسون الاقتباس شخصيا فهو شاء التمثيل والإخراج شخصيين أيضا. فالحركة حركته والتعبير تعبيره وليست السينوغرافيا إلا غاية في الإتقان والهندسة. وقسم ولسون -كعادته- الفضاء الفارغ إلى نواح عدة تقسيما لا مرئيا، فإذا به يرسم الحدود بين ناحية وأخرى بجسده وحركته. وأطل أول ما أطل مستلقيا فوق ركام من

> ”نجح روبرت ولسون في تحويل نص «هاملت» إلى مونولوج، وحوّله إلى نص معاصر، ولكن عبر تأويله وتأويل مواقفه وشحناته الداخلية. وكان عليه أن يؤديه شخصيا بعدما بناه ورسمه تبعا لهواجسه وفي حجم قامته كممثل“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القطع الخشبية. ما لبثت أن تضاءلت قطعة تلو أخرى وفق إيقاع العرض. ولم يكن ذاك الركام إلا صخرة «هاملت» التي تفتتت في تفتت الحكاية والشخصيات. ولم يشأ ولسون أن تزدحم الخشبة بالتفاصيل، فاختصرها بأدوات قليلة (صندوق، ملابس، كتاب، سترة، ريشة...). فالفضاء ظل فارغا ولم تملأه إلا حركة ولسون كممثل يعي علاقته به وعيا جسديا. كأنه وسط ذاك الفضاء طيف يحلّق في فضاء الموت. ولم يكن ارتفاعه عن الخشبة في أحد المشاهد إلا تعبيرا عن طيفيّته. وبرع ولسون في توظيف الستارة السوداء، إذ جعلها حينا تقسم الخشبة إلى خشبتين وأكثر، وحينا تخفي الفضاء الداخلي ليقف أمامها ويؤدي على مقربة من الصالة. أما الإضاءة فكانت عنصرا أساسيا على المستوى الدرامي والجماعي والمشهدي والحسي. فالإضاءة لديه مثيرة للأحاسيس والمشاعر والأفكار، وهي غالبا ما ترافق الحالات التي يجتازها الممثل ويعبر عنها. كما أنها جزء من السينوجرافيا المتوهمة تفصل يدي الممثل عن جسده أو جسده عن وجهه، وتوزع الخشبة إلى زوايا وفسحات، فتؤلف فضاء داخل فضاء ومن الأحمر ينتقل إلى الأزرق فإلى البرتقالي والأبيض وفوق ما يجري على الخشبة طبعا وبحسب دلالات النص المسبوك سبكا دراميا. واعتمد ولسون بعض الأصوات الخارجية ليزيد من رحابة الفضاء المسرحي، فإذا بها تحمل إلى الخشبة أمكنة مختلفة يصعب تجسيدها أصلا.

من مشهد إلى آخر يستعرض هاملت - ولسون حياته، ويعيد النظر فيها من دون أن يبدي أي رأي حيالها. إنه في لحظته الأخيرة مجرد متفرج على حياته، مجرد ضحية للمأساة التي حلت به، بالمملكة، بأمه، بحبيبته وأبيه. وفي المشهد الأخير يبعثر هاملت صندوقه، صندوق مأساته، فإذا طيف أوفيليا يطل عبر ثوبها الأبيض الذي يعلّقه على الجدار. وفي ذاك الثوب، ثوب الحبيبة المنتحرة، يكتشف رسالة، ووحيدا كما نهض في البداية، يموت هاملت مستسلما للرقاد الذي صحا منه تلك اللحظات. وكم كان روبرت ولسون بارعا في جعل الدقائق التسعين التي استغرقها عرضه مجرد لحظات تعبر بسرعة ومتعة ولذة. في الختام يكتشف هاملت من جديد أن «ما بقي هو الصمت». ويكتشف الجمهور أن ما شاهده كان عملا خارقا وساحرا حتى ليصعب تصديقه. كأن تلك الساعة ونصف الساعة هي حلم أو رحلة عبر مخيلة ساطعة.

قدمت المسرحية في إطار مهرجان الخريف في باريس عام ١٩٩٥ على مسرح بوبيني في أول عرض أوروبي، وكانت قدِّمت سابقا في هيوستن. وجال بها ولسون على عدد من العواصم العالمية. الموسيقى من تأليف هانز بيتر كوهن، مساعدة المخرج: آن كريستين رومان، الملابس: فريدا بارمجياني. قدم العرض بالإنجليزية ووزع النص مترجما إلى الفرنسية.

رفيق علي أحمد في عرض مونودرامي

رفيق علي أحمد.. نموذجا ثانيا

يعد رفيق علي أحمد من الممثلين العرب الذين عملوا على بلورة مفهوم المسرح المونودرامي، وقد قدم في إطار هذا ا لمسرح عددا من الأعمال المهمة. ويمضي رفيق علي أحمد في تجربته المونودرامية غير آبه لما يمثل «مسرح الشخص الواحد» من أخطار ومنزلقات. وفي عرضه المميز قدم في أكثر من عاصمة عربية «زواريب»، الذي اقتبسه من نص للشاعر السوري ممدوح عدوان عنوانه «الزبال»، يعمد الممثل القدير إلى توظيف كل قدراته ليحول دون وقوع العرض في الرتابة، التي غالبا ما تهدد المسرح المونودرامي، فالعرض عرضه واللعبة لعبته والإخراج ينطلق منه ليرجع إليه، فهو الركيزة الثابتة التي بنى عليها روجيه عساف رؤيته الإخراجية، وهو المحور الذي تدور الحكاية من حوله. والحكاية هي أصلا حكايته يرويها ويؤديها ويتمثل أشخاصها، دامجا كعادته بين فن الراوي (لئلا أقول الحكواتي) وفن التمثيل. وفي عرض مماثل تختلط لمسات روجيه عساف في لمسات رفيق علي أحمد لتؤلف جميعها وحدة العرض: المخرج يطرِّز فضاء الشخصية وحركتها وإيقاعها الخارجي، والممثل يرسخ حضورها وتعابيرها وإيقاعها الداخلي. ولعل ما حصل في «الجرس» (العرض المونودرامي السابق للثنائي نفسه) حصل أيضا في «زواريب»، لكن هوية مسرح «الحكواتي» الذي كانت «الجرس» خاتمته لا تظهر هنا إلا في طابعها الأسلوبي كوسيلة للتعبير وكلغة للأداء وكحلول إخراجية بسيطة وجميلة، فالقضية الجنوبية التي تبناها مسرح «الحكواتي» اللبناني حتى آخر عروضه، وأقصد «الجرس»، تنحسر في هذا العرض المختلف انحسارا شبه كلي، فالشخص الوحيد (أبوعدنان) لم يفصح عن جذوره الجنوبية، و«الحداء» الذي ارتفعت به حنجرة رفيق علي أحمد لم يكن كافيا ليرسخ الهوية الجنوبية، إذا افترضنا أن «الزبال» هو من أهل الجنوب المهجَّرين إلى بيروت أو إلى ضواحيها.

ولعل النص الذي لبننه رفيق علي أحمد انطلاقا من النص الأصلي، يظل أولا وأخيرا نص الشاعر السوري ممدوح عدوان. وقد أسقطه رفيق على الواقع اللبناني، وبدل أسماء بعض شخصياته المتوهمة، وغيَّر بعض وقائعه وصاغه صوغا دراماتورجيا ليفسح المجال للمخرج كي يقطعه إلى مشاهد ولوحات. ولم يفقد النص الأصلي بنيته ولا أبعاده حتى إن عمد رفيق إلى التخفيف من طابعه الميلودرامي ومن نبرته التعليمية أو «الأخلاقية». وأولى رفيق بعض فواصله الكوميدية اهتماما أكبر ليكسر ا[illegible]ع الميلودرامي، ولم يتخلص منـ[illegible]سيرا بل وقع أحيانا في أسره، فرفيق يميل أصلا إلى نزعة درامية وجدانية وخفرة متجذرة في طويته كفنان جنوبي، استوحى فترة طويلة شجون أهل الجنوب وهمومهم.

بدا واضحا أن الثنائي «الحكواتي» أي روجيه ورفيق، سعيا معا إلى تجديد أسلوبهما في عرضهما المشترك «زواريب» انطلاقا من نص شبه جاهز، وتحديدا من شخصية الزبال (أبوعدنان) وحكاياته. فالنص في نظر روجيه هو مجموعة حكايات يرويها رجل وحيد، غير أن النص الجديد والشخصية الجديدة لم يكونا كافيين ليخرج الاثنان، المخرج والممثل، عن أسلوبهما السابق الذي تجلى في «الجرس» وليتجاوزا المعطيات الحكواتية التي باتت أشبه بـ «الثوابت» المسرحية لديهما. فالتقنيات هي نفسها، وكذلك علاقة الممثل بالصالة وطريقة الأداء والسينوجرافيا والإكسسوار القائم على المهمات والنوافل وكذلك منطق، بناء الشخصية والعرض.

أما الجمهور فقد شاهد عرض «الجرس» وأحبه، كما أحب «زواريب» أيضا وصفق للممثل الواحد مندهشا بقدراته وطاقاته كممثل وراو. لكنه حتما لم يجد في العمل الكثير من الجديد والمختلف، إلا أن عدم وجود جديد ما لن يعني الوقوع في التكرار المميت والرتابة القاتلة. فالمخرج أولا، وإن بدا يلعب لعبته بسهولة كمعلم محترف، حاول أن ينوِّع أساليب اللعبة، وأن يعمد إلى الإبهار عبر عناصر السينوجرافيا والديكور والإكسسوار (ستائر الظل، أكياس النايلون، القناع، الملابس المضخمة...) وعبر بعض التضخيم والباروديا والفانتازيا أو التغريب إن جاز التعبير. وتمثلت الفانتازيا خصوصا في موسيقى الجاز المعتمدة والغريبة كليا عن جو الزبال وحكاياته، وعن جو الشارع الذي تحصل فيه وقائع العرض. واللافت أن الممثل نفسه لن يتوانى في تقليد عازف الساكسوفون حينا والكونترباص حينا أخرى. وإن لم ينجح عساف في إضفاء طابع جديد على لغته الإخراجية، فهو لم يكرر نفسه تكرارا مجانيا وجاهزا، بل غدا تكراره في معظم الأحيان استعاديا وكأنه يهدف إلى ترسيخ لغته المعروفة و«الجاهزة» ضمن إطار مختلف عن السابق. أما الممثل رفيق علي أحمد فبدا كعادته سيد الخشبة في شخصية اختار معجمها وعباراتها ونكاتها، وصاغ ملامحها كما يحسن له من دون أن يغير مضمونها عموما، وبدت الشخصية بدورها ملائمة له ليصول ويجول كما يُقال، ويلعب بحرية وعفوية وبراعة، منتقلا من صفة الراوي إلى الشخصيات الأخرى التي يحكي عنها، مستحضرا إياها على الخشبة. وبات رفيق ماهرا في الانتقال من شخصية إلى أخرى انتقالا سريعا وطبيعيا وغير مصطنع. ويكفيه أن يخلع بعض الملابس وأن يرتدي سواها، أو أن يستعين ببعض التفاصيل ليجسد الشخصية تلو الشخصية.

وكعادته دوما يلعب في عرض «زواريب» أحيانا وفي الوقت نفسه، دورين مختلفين عبر حوار ثنائي بين الآنسة لميس والفران. ويستخدم رفيق هنا قناعا أنثويا نصفيا ليطل كرجل وفتاة. وبينما هو يروي عن الحارس أبوإسماعيل، سرعان ما يتوارى خلف ستارة الظل ليؤدي دوره ببراعة، أو يرتدي بذلة الحراسة ليلعب دوره أيضا في فاصل آخر. وفي اللحظات الكوميدية الجميلة يطلق رفيق العنان لنفسه فيبرع مثلا في نبش أكياس الزبالة كاشفا أسرار أهل الحي. وكلامه عن «البوالين» التي يجدها في أكياس النفايات يدفع إلى القهقهة والضحك، ناهيك عن تقليده بعض الشخصيات الشعبية ذات الطابع «الكاريكاتيري» والمضخم أحيانا. غير أن رفيق علي أحمد يعرف جيدا كيف يجمع في الشخصية الواحدة بين أقصى الفكاهة وأقصى المأساة، وكيف ينتقل فجأة من موقف كوميدي إلى موقف درامي من غير أن يحمل جمهوره تبعة هذا الانتقال. ولعل أكثر ما يميز أداءه هو مقاربته الوجدانية للشخصية التي يؤديها، والمقاربة هذه تضيف إلى مهارته التقنية بعدا آخر إنسانيا وحقيقيا. ولا ينثني رفيق علي أحمد عن الحفر عادة في وجدان الشخصية التي يؤديها وفي ذاكرتها العاطفية حتى يلتقط أسرارها

”
يعد رفيق علي أحمد من الممثلين العرب الذين عملوا على بلورة مفهوم المسرح المونودرامي، وقد قدم، في إطار هذا المسرح، عددا من الأعمال المهمة
“

وأبجديتها المناسبة. وهكذا نجح في شخصية الزبال المأساوي. وعاش هاجس موت الطفل الذي ظل يطارده منكلا بحياته. وكان قد وجد نفسه يعود إلي المزبلة وإلى الحي الذي عمل فيه زبالا زهاء ثلاثين سنة. وانقطع عنه ملبيا رغبة ابنه وكنّته المتعجرفة التي طالما أنفت من مهنته وخجلت منها. وفيما كان في السابق زبالا أصبح يعتبر نفسه الآن «زبالة» بعدما مات حفيده بين يديه ولم يستطع أن ينقذه، ولعل مشهد رفيق علي أحمد راكضا ولاهثا هو من أجمل المشاهد. قد لا تكون القصة المأساوية التي عاشها الزبال هي المهمة بذاتها، فالمهم هو الجو الذي رسّخه الكاتب والمخرج والممثل انطلاقا من العالم السفلي، عالم القاذورات، عالم الزبالين الذين يحيون بين قمامات الناس ويقيمون علاقاتهم معهم عبر أكياس نفاياتهم. فكل كيس يفتحه الزبال هو بمنزلة زيارة لبيت أصحابه. وأبوعدنان لم يكتشف أنه «زبالة» إلا عندما عاش مع ابنه وكنّته يكتشف معهما أن حياة الزيف والكذب والخداع هي «المزبلة» الحقيقية.

ولن تخلو بعض مواقفه من بعض التوجه الخلقي وخصوصا حين يدين حياة الأثرياء الجدد والحياة الليلية وسواهما إدانة شبه أخلاقية. غير أن النص يظل محافظا على طرافته حتى في أشد مواقفه الميلودرامية، ففكرة «الزبالة» و«المزبلة» عرف رفيق كيف يوظفها في اقتباسه للنص الذي كتبه ممدوح عدوان، مسقطا إياها على الواقع اللبناني وعلى الوطن الذي أصبح في فترة ما «مقبرة» للنفايات الكيمياوية. ومن قلب «المزبلة» يدعو رفيق إلى «خصخصة» الزبالة على غرار المؤسسات التي دار حولها سجال سياسي لبناني، ويعلن من قلب «المزبلة» أيضا بيروت مدينة للمستقبل. على أن المخرج عساف لم ينثن بدوره عن اعتماد أكياس النفايات ليبني بعض المشاهد: كمشهد السيارة الفخمة، مشهد الملهى الليلي... إنها «الزبالة» التي تغطي كل شيء.

يذكرنا عرض «زواريب» بالعرض المونودرامي الذي سبقه «الجرس» على رغم اختلاف القصة والمناخ. وقد سعى المخرج والممثل جاهدين إلي بلورة استعادتهما لأسلوبهما المعروف والثابت، ولم يتمكنا كثيرا من الخروج عن الأسلوبية أو النمطية التي وسمت أعمالهما السابقة. لكنهما لم يستسهلا العمل في عرضهما الجديد، فحاولا البحث عن أشكال جديدة وعلاقات جديدة لم ينجحا تماما في إيجادها، لكن المناخ المستعاد لم يسقط عن العرض عناصر نجاحه، وهي التي كونت سابقا عناصر نجاح «الجرس».

ويظل العرض من أجمل العروض الشعبية السليمة. وإن لم يحمل اللمعة المفترضة. وقد يمثل هذا العرض مرحلة مهمة مما وصل إليه رفيق علي أحمد ولاسيما عرضه «قطع وصل» الذي لقي نجاحا في معظم العواصم العربية التي قدم فيها.

جليلة بكار.. نموذجا ثالثا

لم يتعرف الجمهور العربي على الممثلة التونسية القديرة جليلة بكار إلا في أعمال جماعية سواء في سياق فرقة «المسرح الجديد» التي انطلقت في منتصف السبعينيات في تونس، أو من خلال الأعمال التي أخرجها المخرج الطليعي الفاضل الجعايبي. إلا أن مسرحية «البحث عن عايدة» جعلت الممثلة القديرة تبرز أيضا في إطار المسرح المونودرامي. وأهمية النص تتمثل في أنه يجمع بين بيروت وتونس وفلسطين. فالممثلة جليلة جاءت من تونس إلى بيروت باحثة عن عايدة صديقتها الفلسطينية، التي أضاعت عنوانها ولم تعد تعرف أي شيء عنها. جاءت من دون قناع، أي كامرأة وليس كممثلة، من أجل البحث عن عايدة التي نُمي إليها أنها تحيا في بيروت. إنها المرة الأولى إذن التي تطل فيها الممثلة الكبيرة جليلة بكار وحيدة على الخشبة في نص مونودرامي، كتبته بنفسها وأخرجه الفاضل الجعايبي. الإطلالة المنفردة بدت مختلفة عن إطلالاتها السابقة التي بهرت الجمهور التونسي والجمهور العربي، وجعلتها في طليعة الممثلين العرب. لكنها في إطلالتها هذه استطاعت أن تختصر الخشبة مؤدية شخصية هي في عمقها أقل من شخصية وأكثر من شخصية. وكان يكفي أن تعلن جليلة بكار منذ اللحظات الأولى أنها جاءت إلى بيروت غير متخفية وراء أي شخصية.

لكنها في بحثها عن صديقتها الفلسطينية المفقودة عايدة، تمكنت من أن تجسّد فواصل جميلة وآسرة تختصر المأساة الفلسطينية الطويلة بل الملحمة المأساوية، التي عاشها الفلسطينيون في الداخل والخارج على السواء.

أما شخصية عايدة فهي، ربما، امرأة متوهمة أو شخصية حلمية،

جليلة بكار

وربما كانت ذريعة لاستعادة الحكاية الفلسطينية الأليمة انطلاقا من بيروت. لكن الممثلة استطاعت أن تقنع نفسها بأن الحلم قد يكون حقيقة، وأن عايدة قد تكون امرأة واقعية ولكن ضائعة في بيروت، ولذلك راحت تبحث عنها بشغف كبير متوهمة أنها جالسة بين الجمهور في الصالة، ولم تتوقف عن مناداتها طوال العرض المسرحي الفريد الذي لم يكن عرضا مسرحيا تقليديا. ومن خلال العرض، بدا أن المرأة التونسية التي جاءت تبحث عن عايدة الفلسطينية نجحت في رسم صورتها، صورة الصديقة المفقودة التي ولدت في يافا، وكان لها من العمر ثلاث سنوات حين حلت نكبة ١٩٤٨. وفي سردها الداخلي لسيرة عايدة، سردت جليلة بكار بعض المعالم العامة للقضية الفلسطينية، متوقفة عند بعض المحطات الرئيسية التي اجتازتها منذ النكبة: هزيمة ١٩٦٧، أيلول (سبتمبر) الأسود، الاجتياح الإسرائيلي، خروج الفلسطينيين من بيروت، مجازر صبرا وشاتيلا، ثورة الحجارة... ولم تتناس طبعا بعض المحطات العربية التي رافقت القضية طوال خمسين عاما ومنها: جيش الإنقاذ، ظاهرة جمال عبدالناصر، الحرب اللبنانية التي تسميها حرب الجنون.

لم يبدُ النص الذي كتبته جليلة بكار بنفسها نصا وثائقيا صرفا ولا نصا مونودراميا صرفا كذلك. إنه أقرب إلى الشهادة الشخصية الحية تدلي بها ممثلة مثقفة عاشت الهم الفلسطيني كأي مثقف عربي، لكن النص الذي يشهد على القضية لم يخل من الطابع الدرامي ولا من الطابع الحلمي. بل إنه أوجد للمدى السردي بُعدا شعريا. إنه نص مفتوح على كل الأنواع: نص يسرد ويؤرخ ويتداعى ويوغل في الأبعاد الذاتية والحلمية والشعرية، من دون أن يكون سرديا بحتا وتأريخيا بحتا وحلميا وذاتيا وشعريا... وقد تكمن هنا فرادة هذا النص الذي أرادته مؤلفته منطلقا لا للتمثيل واللعب، وإنما لتجسيد مأساة المرأة الفلسطينية المفقودة، وهي ليست سوى القضية الفلسطينية المفقودة نفسها. وإن لم يأتِ النص بأي مضمون جديد، فقد استطاع أن يشهد على القضية الفلسطينية ومن خلالها على الواقع العربي المأساوي الراهن، من دون أن يدخل في الجدل السياسي الذي بات عقيما. وبدا النص أولا وآخرا منطلقا للممثلة التي مثّلت بقدر ما تخطت التمثيل، نازعة عن وجهها أقنعة الممثلة، فهي المرأة التي جاءت لتشهد ضياع صديقتها ولتشهد على ذاك الضياع. وخلال شهادتها المزدوجة نجحت في أداء بعض الأدوار، ومن خلالها ملامح مختصرة جدا: دور الأم ودور الطفلة. وليس من المستغرب ألا تؤدي جليلة بكار دور المرأة التونسية، فالمرأة التونسية لم توجد، كشخصية، مقدار ما وجدت كشاهدة. ولم تنثنِ المرأة تلك عن أداء بعض ملامح المرأة الفلسطينية التي تبحث عنها، فالنص هو نص المرأة المفقودة وليس نص المرأة التي جاءت تبحث عنها. ولعل أجمل ما في العرض تلك العلاقة التي جمعت بين المرأتين: المرأة الحقيقية والمرأة المفقودة والمتوهمة. أما المفارقة فهي في أداء جليلة بكار البارع الذي جمع المرأتين في وجه واحد وملامح واحدة: هكذا بدت المرأة التونسية قرينا للمرأة الفلسطينية التي تبحث عنها.

اختار الفاضل الجعايبي فضاء مسرحيا فارغا مكتفيا ببعض التفاصيل القليلة، كالكرسي والحقيبة والطاولة الصغيرة. لكنه جعل الفراغ حيزا سينوجرافيا، واعتمد إضاءة موحية جدا جعلت الخشبة الداخلية أقرب إلى السديم الذي تطل منه الممثلة، وكأنها تطل من عالم الحلم أو المخيلة. ونجح المخرج في توظيف الستارة توظيفا سينوجرافيا أيضا، فجعل المكان أكثر من مكان: مكان داخلي تسوده عتمة الذاكرة ومكان خارجي تعروه الوقائع التي تسردها الممثلة. وكانت الستارة تتسع وتضيق بحسب حركة الممثلة وأدائها، واستحالت في أحيان إلى ما يشبه الإطار (كادر) لصورة تحتلها الممثلة نفسها. وفي بحثها عن عايدة الفلسطينية لم تنثنِ الممثلة عن استخدام باب الصالة فيما عيناها ترمقان وجوه الناس الذين يتابعونها.

لكونها وحيدة على الخشبة، اعتمدت جليلة بكار على صوتها ووجهها أكثر مما اعتمدت على جسدها، فالممثلة التي تبحث عن صديقتها لم تكن تحتاج إلى أن تهذي بجسدها. كان وجهها كافيا في تعابيره الكثيرة لأن يختصر حالاتها الداخلية، وكذلك صوتها المتدرج الذي راح يرتفع حينا وينخفض حينا، يرق تارة وينجرح طورا. وأدت جليلة بكار تلك الشخصية والشخصيات الجانبية ببراعة كعادتها من غير أن تتخلى هنا عن العفوية النضرة وعن العذوبة والسلاسة في الأداء. فهي على الخشبة امرأة وممثلة في الوقت نفسه، بل هي امرأة - ممثلة، أو ممثلة خلعت قناع التمثيل لتبحث عن صديقتها وعن ذاكرتها الضائعة. وليس من المستهجن أن تتحول في أحيان إلى صوت، مجرد صوت حين تختفي في العتمة المنتشرة وراء الستارة، فالصوت هو أداتها الرئيسية حين تمعن في الكلام، ووجهها هو أداتها الرئيسية أيضا حين تغرق في الصمت الأشد تعبيرا من الكلام نفسه. ولئن بدا النص فياضا بالتواريخ والوقائع وبعض الحكايات، فإن الممثلة نجحت في جعلها تعبر بخفة من دون أن تثقل أداءها الداخلي المتقن.

بدت جليلة بكار كأنها جاءت إلى بيروت لا لتبحث فقط عن صديقتها، بل لتبحث عن ذاكرتها وعن ذاكرتنا جميعا. ذاكرتنا التي كاد يمحوها النسيان وصدأ التاريخ. جاءت كممثلة تبحث عن دور ووجدته من دون أن تجده. جاءت تنبش أيضا ذاكرتها كممثلة تنتمي إلى «المسرح الجديد» الذي أحدث في تونس وفي العالم العربي ثورة مسرحية، أعادت النظر في معطيات المسرح العربي وفي لغته وهويته، ولذلك لم تتردد في استرجاع بعض أعمال «المسرح الجديد» استرجاعا فيه من الحنين ما فيه من التحدي من أجل متابعة المسيرة.

وإذا غدت مسرحية «البحث عن عايدة» المونودرامية مسرحية جليلة بكار قبل أن تكون مسرحية الفاضل الجعايبي، فذلك لأن المخرج الطليعي اعتاد أن يكتب نصوصه بنفسه معتمدا ارتجال الممثلين، واعتاد أيضا أن يبني عمله انطلاقا من رؤيته المبنية أيضا على الممثلين. أما هنا فقد ترك لممثلته القديرة جدا الكثير من الحرية لتصوغ بنفسها هوية هذه المرأة وحركتها وحالاتها الداخلية. إنه في معنى ما يغيب لتحضر الممثلة ببراعتها وسحرها، برهبة أدائها المتين والحي.

والمسرحية في الختام مسرحية جليلة بكار التي جاءت تبحث عن ذاتها في بحثها عن صديقتها عايدة. إنها بالأحرى شهادتها الخاصة وشهادة الفاضل الجعايبي وشهادة «المسرح الجديد» فيما حصل ويحصل من مآسٍ في فلسطين والعالم العربي ◆

في «البحث عن عايدة» برزت جليلة بكار، كممثلة قديرة، في إطار المسرح المونودرامي، وجاءت أهمية النص من أنه يجمع بين بيروت وتونس وفلسطين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عند أي حديث يدور حول المسرح العربي، لا بدَ من أن يُذكر اسم عبدالكريم بورشيد، الكاتب والناقد والمخرج المسرحي المغربي، الذي يُعد من أبرز مؤسسي «الاحتفالية»، وأحد روّاد «الفرجوية» و«العيديّة» في المسرح العربي المعاصر، من خلال ما أخرجه من مسرحيات تستند إلى الفرجة والموروث، وما أنجزه من كتب نقدية، وما قدمه من محاضرات وبيانات وتنظيرات حول مفهوم «الاحتفالية» وجذورها الممتدة في التاريخ العربي.

أسّس بورشيد فرقة النهضة الثقافية وترأسها عام ١٩٧١، فقدم فيها وأخرج لها مجموعة من المسرحيات، مثل «مسافر ليل» لصلاح عبدالصبور، و«جوقة التماثيل» لسعد الله ونوس، و«ثوب الإمبراطور» لعبد الغفار مكاوي، و«الحسن يموت مرتين» عن نص من نصوص التعازي الشيعية ينتمي إلى القرن السابع الهجري.

وفي العام ١٩٧٦ أسس بورشيد جماعة المسرح الاحتفالي التي يقوم مشروعها على الحفر في الثقافة العربية، بحثا عن المواد الخام التي يمكن توظيفها وتصنيعها مسرحيا. ومنذ ذلك الوقت قدمت الجماعة أكثر من ثلاثين عملا مسرحيا، وأنتجت سبعة بيانات، حتى غدت «الاحتفالية» من أهم الاتجاهات المسرحية وأبرزها في مسرحنا العربي المعاصر.

ومن النصوص التي كتبها بورشيد للمسرح الاحتفالي: «الناس والحجارة، امرؤ القيس في باريس، العين والخلخال، على باب الوزير، عنترة في المرايا المكسرة، حكاية العربة، النمرود في هوليوود، ليالي المتنبي، جحا في الرحى، عطيل والخيل والبارود، قرقوش الكبير، سالف لونجا». ومن كتبه النقدية: «الاحتفالية. مواقف ومواقف، المؤذنون في مالطا، كتابات على هامش البيانات، غابة الإشارات».

«الفنون» التقت بورشيد الذي يعمل حاليا ضمن جماعة الاحتفاليين العرب، التي تشتغل في إطار مختبر نظري وتطبيقي بمشاركة مسرحيين مغاربة وعرب.

جعفر العقيلي - الأردن

عبدالكريم بورشيّد:

أنتمي إلى جيل لا يحمل الشعارات الجوفاء

عن مفهومه للتراث، وهل ثمة اختلاف بين المفهوم الغربي والمفهوم العربي له، قال:

التراث كما هو مفهوم عربيا، شيء يختلف عن التراث في مفهوم الثقافة الغربية، ففي فرنسا مثلا، يفهمون التراث على أنه المباني التاريخية والقصور، في حين أن مفهومه عندنا يشمل الحياة اليومية، فالتراث بهذا المعنى ليس متْحَفيًا، وإنما يشير إلى الأطعمة والأخلاق والعادات والتقاليد والأمثال والاحتفالات الشعبية والأهازيج والحلي والوشم، وهذه كلها مظاهر تراثية لا يزال لها وجود حتى الآن، ثم إن اللغة التي نتحدث بها هي لغة تراثية، هي اللغة نفسها التي أنشد بها زهير وامرؤ القيس وغيرهما، أما أوروبا فقد «انفصلت» عن اللاتينية وأنشأت لغات حديثة وجديدة.

في رايك، إلى اين يمكن ان تقودنا الدعوة للعودة إلى التراث، خصوصا اننا نلحظ «ردة» ما باتجاهه؟

إن التراث محكوم بأن يعاش، ولكن بشكل متجدد، فنحن ورثنا شيئا، ومن السفه أن نبدد إرثنا الحضاري، ومن حقنا وواجبنا أن نتصرف في هذا الإرث بما يتلاءم مع الزمن الجديد، ومع المعطيات الجديدة، وألا نكون عبيدا للتراث، أو نكتفي بأن نستغله سياحيا أو كواجهة للتفاخر أمام الشعوب الأخرى، والتي قد لا تمتلك الماضي، ولكنها تمتلك الحاضر والمستقبل.

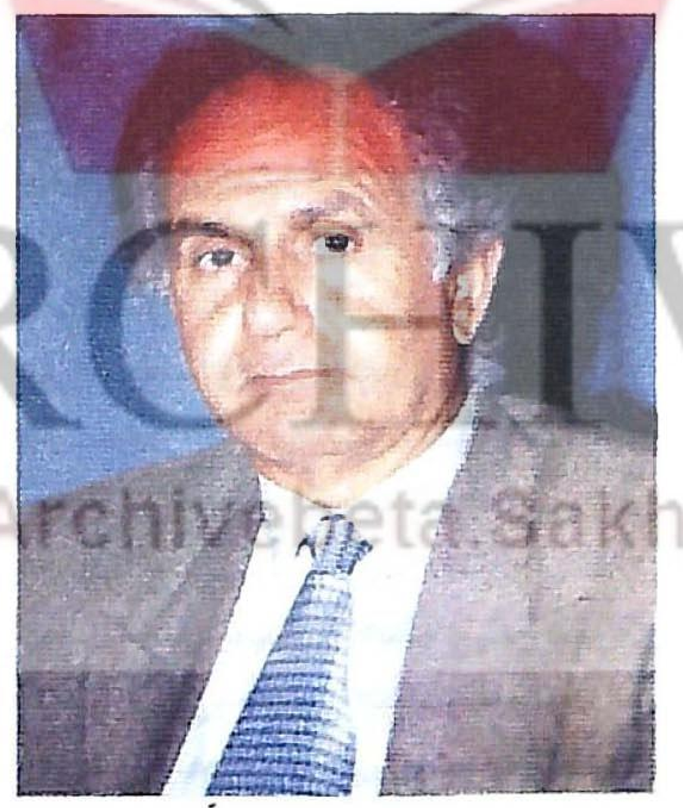
إذن فالتراث الذي يبقى أسير الماضي هو تراث ميت، ومن يحمل جثة على ظهره لا بد من أن يتعب، وهناك في الواقع مجتمعات كثيرة ما زالت تحمل جثثا ميتة، وما زالت تَجْتَرُّ أحاديث بالية، ولا تحاول أن تفجر ذلك الموروث، وأن تُخرج منه روحه قبل شكله، وأن تتمثَل ثابتهُ قبل متُغيِره، ففي تراثنا العربي هناك ابن رشد، ابن خلدون، الإدريسي وعباس بن فرناس، وهناك لحظات مشرقة تمثلها شخصيات ثائرة، ومبدعة،... إنه تراث إنساني لا يمكن أن يدركه البلى أو القدم، لأنه متجدد مع الزمان.

لكن، ماذا عن النظرة إلى التراث بقداسة، واعتباره من (التابوهات) التي يُحرِّم العبث بها؟

إن الأشياء التي فقدت صلاحية الاستعمال تشبه المأكولات المحلية التي فقدت صلاحيتها، والتي يصبح ضررُها أكثر من نفعها، وعليه، فإنني أرى أن الأساس ليس هو التراث في ذاته ولذاته، ولكن هو رؤيتنا له وموقفنا منه، أو طبيعة تفاعلنا معه، فالنظرة التقديسية للتراث، والعلاقة معه بناء على هذه النظرة، لا تُجديان، ولا شيء ينفع أكثر من الرؤية النقدية التي تقرأ الموروث في ضوء الحاضر والمستقبل، والتي تبدأ دائما من السؤال وتنتهي إلى السؤال، والتي تعتبر أن شيئا لا يمكن أن يكون ثابتا ونهائيا وكاملا.

قُلتَ في غير مرة إن كتابات أحمد الطيب العلج، وسعد الله ونوس، ومحمود دياب، وتوفيق الحكيم، ويوسف العاني، وقاسم محمد، وخالد محيي الدين البرادعي، وعبدالقادر علّولة، ورياض عصمت، ويوسف إدريس وغيرهم، لا يمكن أن تشكل فيما بينها مسرحا تراثيا بالمعنى الحقيقي للكلمة... فما المسرح التراثي إذن حسب ما ترى؟

لقد اعترضتُ على اسم المسرح التراثي فقط، لأن كل المسرح العالمي هو مسرح تراثي، فقلت إن التراث وحده لا يكفي لكِي يعطيك الهويَة، لأن التراث هو حدٌ من حدودها فقط، وهو حد مفتوح على الماضي والمستقبل، وعلى الغيب والسماء. مفتوح على كل الجهات،



عبدالكريم بورشيد

ومفتوح على عمقه الشعوري الداخلي، وبالتالي في مرحلة من المراحل، كان هم المسرحيين أن يتحدثوا عن الثورة العربية بالبحث في التراث عن كل شخصية تُشتم منها رائحة الثورة؛ فيصبح أبو ذر اشتراكيا، ويصبح الحلاج مناضلا، وتصبح ثورة الزنج معادلة للثورة البلشفية، ويصبح التراث ثوبا فضفاضا واسعا يدخل تحته كل شيء، لذلك أكدت أن الأساس ليس هو المظهر الخارجي للتراث، ولكنه عمق التراث وروحه وجوهره، فشخصيا كتبت عن الحلاج، ولكن من منطلق أنه يعيش ثورة داخلية روحية مع ذاته، وكتبت عن علي بن محمد أمير الزنج، وذلك باعتبار أنه معادل للعسكر الذين يحملون بنادق، ولا يحملون فكرا، وبالتالي، فإن حامل السلاح الجاهل والأحمق يمثل خطرا بلا شك، وكان هذا تعبيرا عن الانقلابات العسكرية التي عرفها العالم العربي، ودول العالم الثالث التي كانت تُنسب ظلما وعدوانا إلى الثورة، والثورة براءٌ منها.

تعتقد أن كل إنسان هو في جوهره كائن تراثي، كيف ذلك؟

باعتبار أن كل إنسان يولد في الماضي، تربيه امرأة ماضية وتلقنه ثقافة الماضي، ويأتي على يد قابلة ماضية، ويعلمه شيوخ ينتمون إلى الماضي، ولكن هذا الكائن التراثي عليه أن يكون في التراث ضدَ التراث، أي أن يكون مع نفسه الممكنة، وضد نفسه الكائنة، التي شكلها الآخرون. الأساس هو أن نبدع ذواتنا باختياراتنا، وهذا شيء لا يمكن أن يتحقق إلا بمراجعة الكائن التراثي الذي يسكننا، والذي فرض علينا فرضا وأُلبسناه بغير إرادتنا. فالاعتراف بالكائن لا يمنع إطلاقا أن نبحث عن الممكن، وأن نكون واقعيين، لا يعني الاستسلام للواقع، فالظلم واقع، ولكنه ليس حقيقة، والقهرُ واقع لكنه ليس حقيقة، و«إسرائيل» واقع ولكنها ليست حقيقة، وإنما أكذوبة على رغم الاعتراف بها... الحقيقة فوق كل الوقائع.

يبدو أن لك موقفا سلبيا من طريقة تعامُل بعض المسرحيين العرب مع تراثهم، ما سبب هذا الموقف؟ وكيف تقيم علاقة المسرح العربي بالتراث؟

المعروف أن تأسيس أي رؤية جديدة لا يمكن أن يتحقق إلا على أنقاض رؤية سابقة، والذين أسسوا الرومانسية طعنوا في الكلاسيكية، والرَمزيون طعنوا في الواقعية، والسرياليون أيضا، فالاحتفالية كمحاولة لتأسيس مسرح آخر مارست حق النقض، ومارست حق قراءة التجارب المسرحية، خصوصا تلك التي عاشت في الستينيات، والتي أرى شخصيا أنها تجارب تسكنها الشكلانية ولا يسكنها الفكر في شموليته، ولكن يسكنها فقط الفكر أو السؤال السياسي، فكان الشعب دائما على صواب والسلطة دائما على خطأ، ولذلك كان سعد الله ونوس من المبشرين، ومن المؤمنين بالشعب، ولكنه في آخر حياته أدرك أن الشعب، كما كان ينظر إليه العرب قديما، قد يكون هو الغوغاء، قد يكون رمزا للسوقة، وأن الذين يغيرون التاريخ هم النخبة.

فرؤيتي النقدية لم تكن حكما على أشخاص، ولكنها كانت استقراء لتجربة، وكانت مخلصة للظرفية التاريخية، ولو عشت مسرح الستينيات لكتبت مثلما كتب الآخرون، ولكنني أنتمي إلى ما بعد يونيو ١٩٦٧، إلى جيل القضية الذي لا يحمل الشعارات الجوفاء، والذي تأكّد أن الأساس هو إعطاء الشعب العربي الأسس الديموقراطية للاختلاف، لأن الزعامات الفردية لا يمكن أن تحقق سوى الانكسارات والانهزامات.

إن نسبة المسرح إلى التراث تجعلنا نفهم المسرح على أنه البالي والعتيق والمتُحفي، ولا أعتقد أبدا أن هذا ما يقصده أصحاب هذه التسمية، فالمسرحُ التراثي بالنسبة إلى الياباني هو «الكابوكي» وبالنسبة إلى الهندي هو «الكثكالي»، وبالنسبة إلى شعب مالي هو «الكوتيبا»، وجميع هذه المسارح الشعبية تنتمي إلى الماضي أكثر من انتمائها إلى الحاضر، على رغم أنها عنوان لشعوب وأنظمة فكرية وجمالية لها قيمتها الحضارية العالية.

إن هذه التجارب التراثية، على رغم اختلافاتها الجوهرية تلتقي كلها عند نقطة أساسية، وهي الإخلاص اللامشروط للماضي والتنكّر للحاضر، أما حال مسرحنا (التراثي) العربي فهو مختلف، فما قدم فيه انطلق من هموم غير تراثية، ومن قضايا غير تراثية، ومن وقائع غير تراثية... إنه مسرح واقعي، على رغم اعتماده على أقنعة غير واقعية، ولا بد من التأكيد هنا أن وجود الأقنعة التاريخية والتراثية في كثير من المسرحيات العربية، لا يمكن أن يجردها من انتمائها إلى الواقع، ومن ارتباطها النفسي والذهني والعضوي والروحي بلحظات الواقع الحية.

هل كان البحث عن المسرح الاحتفالي لتقديمه بديلا عن المسرح التراثي ذي الاسم المضلل، حسب تعبيرك؟

نعم، لقد اقترحت تغيير هذا الاسم المضلل (المسرح التراثي) إلى اسم آخر هو (المسرح الاحتفالي)، وذلك لأنّ الاحتفال يتضمن التراث، تماما كما يتضمن روح المسرح، وكما جاء في البيان المغاربي للمسرح الاحتفالي (تونس. ١٩٩٨):

«إننا نعرف أن الإنسان تعرض طوال التاريخ لعمليات متكررة من السلب والنهب، لقد أخذ منه كل شيء، وصودرت منه كل الأشياء، إلا الاحتفال، فهو وحده الذي لا يمكن أن يؤخذ منه، لأنه هو، ففي الاحتفالات إذن خبأت كثير من الشعوب تجربتها مع الموت والحياة والجدب والخصب ومع المرض والوباء والفرح والحزن ومع القهر والعذاب، فلنعد إذن قراءة ديوان الشعر العربي، ففيه سنجد بلا شك ما يدهشنا، سنجد تاريخا لم يدونه التاريخ، ونقف على وجدان شعب أهملته الكتابات الرسمية الأجيرة».

إنّ المسرح كما نعلم، هو أكبر من أن يكون مجرد كتابة أدبية، إنه تظاهرة شعبية في الأساس، تظاهرة تحياها الجماعات في مواعيد معينة، وبذلك تأتي ضرورة ربطه بما هو ملموس ومحسوس ومجسد ومُشَخْصَن في المجتمع، والذي تمثله الاحتفالات والأعياد والاستعراضات والتظاهرات المختلفة.

وليس أدل على ذلك من الأعياد، ففي فضاءاتها يتداخل الماضي مع الحاضر، والمعروف مع المجهول، ويصبح اللاممكن ممكنا، والعادي مدهشا ومختلفا، والقديم جديدا ومتجددا، وبذلك يتخلى الماضي عن ماضويته، ليصبح حضورا احتفاليا نعيشه ونحياه بشكل جماعي.

إن الاحتفال هو أبو الفنون تماما كما كان المسرح دائما وكما هو كائن الآن، وكما سيكون مستقبلا. إنهما شيء واحد موحد، شيء اتفق عليه عند غيرنا واختلف عندنا، ومن هنا جاءت ضرورة ربط المسرح العربي بالاحتفال.

ولماذا فشل الفعل المسرحي العربي في محاولات التأصيل والتجذير ضمن مشاريع فكرية واسعة، وظل أسير الفردانية والموسمية؟

شخصيا، لا أقول إنه فشل، ولكن أقول إن كثيرا من التجارب لم تنضج بما فيه الكفاية، ففي الفكر كما في الزراعة، الأشياءُ في مواسمها وفي أوقاتها، تنضج الثمار أو لا تنضج، كذلك الأفكار يلزمها وقت لتتبلور، والأساس أن نُراكِم الصواب والخطأ، وأن نجعل الأسئلة متجددة دائما، والا نقنع أنفسنا بأننا على صواب، وأن نؤمن بعدم الوثوقية التامة، والمعروف أن الفكر الأوروبي ابتدأ من شك (ديكارت) ومع عقلانية (كانت) ومع جدلية (هيجل)، هذا الفكر كله نحن نغفل عنه، ونغفل أن هناك نسبية (أينشتاين)، فما زلنا نؤكد أن كل شيء مطلق... هناك الجدل ليس بالمفهوم الماركسي، ولكن بالمفهوم الهيجلي العام، وقد يكون أكبر من هيجل وماركس، فقد نجده في الأمثال، مثل (الأشياء بأضدادها) أو (كل ما يزيد عن حده ينقلب إلى ضده)... إلخ.

منذ بدأت تجارب التأصيل والتجديد في المسرح على يد مارون النقاش، لم تندرج ضمن مشاريع فكرية موسعة، مشاريع طموحة، وجريئة وطويلة النفس، فظلت أسيرة الآنية والموسمية التي حرمتها قابلية التطور والتغير والتجدد.

هل يمكن أن تضرب لنا أمثلة؟

مثل تجربة د. يوسف إدريس الذي وقف عند حدود الكتابة الدرامية، معتقدا أن هذا هو كل المسرح، واكتفى بأخذ شخصية (فرفور) من الفن المصري الشعبي، مختزلا البنية المسرحية بكل تشعباتها وتعقيداتها وممكناتها في هذه الشخصية، مغفلا أن شخصية واحدة لا يمكن أن تؤسس مسرحا، تماما كما لا يمكن لشجرة واحدة أن تؤسس غابة، ففشلت التجربة، ولم تتكرر لأنها راهنت على الجزء من دون الكل، وركزت على ما هو خاص، وأهملت ما هو عام ومشترك.

أما توفيق الحكيم، فقد حول المسرح بكل عناصره ومضامينه وطقوسه إلى مجرد قالب مسرحي فقط، يمكن أن تصب فيه كل المسرحيات الغربية، لتصبح بعد ذلك عربية، بتحويل الشخصيات المسرحية واختزالها في جلد الراوي أو المقلد، والادعاء بعد ذلك بأننا أسسنا مسرحا عربيا خاصا ومميزا، وهذه رؤية أبسط ما تكون لأعقد إشكالية فكرية وحضارية يمكن أن تعرفها ثقافة من الثقافات، عبر الدعوة إلى تبسيط المركب وتسطيح ما هو عميق، واستسهال ما هو صعب.

ولم ينج د. علي الراعي أيضا من الرؤية الاختزالية، لأنه سعى إلى التأصيل وتحقيق الهوية المسرحية عن طريق النفي، فبعد أن رأى الراعي أن الإنسان العربي عرف أشكالا متعددة من الفرجة الشعبية، والتي تحضر فيها البديهة والارتجال، ويغيب عنها النص المسرحي، أكد على الكوميديا المرتجلة، على اعتبار أنها تتضمن الملامح الحقيقية للمسرح العربي الممكن، وهو بهذا يكون قد استعان على قضاء حاجات المسرح العربي الأساسية والحيوية بتركها وإلغائها والاستغناء عنها.

وماذا عن التجارب العملية والجادة التي تقترب من روح الاحتفالية وتسعى إلى التغيير والتجديد في ضوئها؟

حاول الطيب الصديقي أن يوجد في ذاته نقيضها ومضاعفها، فظل ينظر إلى المسرح المغربي من حيث الموضوع والمضمون بعين مغربية وعربية موغلة في المحلية والجهوية، وللأشكال الفرجوية الشعبية بعين مسرحية غربية، عين السائح الذي يقيم في عمقها الكولونيالي الأوروبي ويعبرها باحثا عن الغرابة والإثارة والإدهاش.

اهتم الصديقي بمفردات لغاته المتعددة التي تتمثل في الخط العربي والأزياء والأشعار والوشم والألعاب والاحتفالات، معطيا الكتابات التراثية حيوية اللحظة التاريخية الراهنة، وبذلك تكون تجربته تجربة عملية لأنها تنطلق من البسيط إلى المركب، ومن الجزء إلى الكل، ومن جذور المسرح إلى فروعه.

وكذلك فعل أحمد الطيب العلج الذي عاش في المسرح يتنفس الروح نفسها، التي عاشها في الاحتفالات الشعبية، فمنح مسرحه لغة الحياة اليومية بأمثالها وحكمها وأهازيجها وطقوسها، ومسرح حكايات الناس، وشَخْصَنَ اهتماماتهم وجسدها في كتابته المسرحية.

وركّز عز الدين المدني كل جهوده على تطوير الكتابة المسرحية وتجديد تقنياتها وأدواتها المختلفة، وسعى إلى تحقيق الجديد من خلال إعادة قراءة القديم، منطلقا من أن الكتابة المسرحية .كفعل داخل التاريخ. لا يمكن أن تستمد شرعيتها بالانتماء إلى الأب الضائع / المضيع الذي هو الكتابة العربية شعرا ونثرا. ومن خلال المادة التراثية الموغلة في القدم، استطاع المدني التعبير عن الهموم اليومية للإنسان في سائر دول العالم الثالث.

ودشّن يوسف العاني بمسرحيته «المفتاح» عهدا جديدا في الكتابة المسرحية، إذ تحمل حصيلة تجاربه الشخصية من جهة، وحصيلة اطلاع. وطموحاته في إكساب المسرح العراقي صيغا جديدة، تعتمد التراث الشعبي والأحدوثة الشعبية أساسا لصيغ مسرحية أصيلة، فقد اعتمد العاني على الحكي الشرقي بكل ما يزخر به من تشويق وتسلسل وأجواء مثيرة، تصل فيها الغرابة إلى حدود اللامنطق والمحال.

وهناك قاسم محمد، ومصطفى كاتب، وعبدالرحمن ولد كاكي، وكاتب ياسين، وصقر رشود، وعبدالعزيز السريع، وغيرهم من مسرحيين سعوا نحو إعطاء المسرح العربي ملامحه الحقيقية.

«كيف يمكن للمسرح العربي أن يحقق هويته الحقيقية، وأن يخرج من حالة الاتّباع إلى الإبداع، ومن سكونية التقليد إلى حركة التجديد»؟ هذا هو سؤالك في مشاركتك في ملتقى عمان الثقافي الثامن - ١٩٩٩، أعيده عليك...!

يتطلب ذلك خطوات جادة، منها جعل الفعل المسرحي عيدا من الأعياد المتكررة، بحيث يكتسب عراقة شعبية ورسمية، ويصبح ظاهرة شعبية لها جرمتها وقدسيتها وطقوسها، والسعي إلى أن تكون الكتابة المسرحية جزءا من الكتابات الأدبية، الشعرية والنثرية، وأن يكون لها انتماء حقيقي إلى أساليب هذه الكتابة وتقنياتها ومناهجها، وجعل المسرح (المبنى) شبيها بالمساجد والصوامع والمقاهي والأبواب التاريخية، ليهتدي هذا المسرح إلى هندسته المعمارية، إلى الوانه وأثاثه وملحقاته، عكس المسارح الموجودة حاليا في البلاد العربية، التي هي بنايات غربية.

كما يجب أن تكون منهجية التمثيل قائمة على قراءة الفنون الشعبية، وأن ينهض تنظيرنا المسرحي على قراءة الفكر العربي. قديمه وحديثه. وأن يعمل على محاورته، وأن يتجاوز الاكتفاء بالتقليد إلى التجديد، مع ضرورة أن يمتلك جمهور المسرح ثقافة مسرحية حقيقية، وأخلاقا احتفالية لها ارتباط بالأخلاق العامة والأساسية، وأن يؤثث فضاء المسرح (سينو غرافيا) بما يؤثث الواقع اليومي نفسه من الأشكال والأحجام والكتل والألوان، أي أن نعيد إنتاج الواقع مسرحيا...

ثمة من يقول إن هناك أزمة في المسرح العربي، تتمثل في عدم وجود نصوص عربية كافية، مما يدعو المخرجين إلى الاستعانة بالنصوص المترجمة، ما رأيك في ذلك؟ وهل هناك أزمة نصوص فعلا؟

لا بُد من التأكيد هنا أن المسرح ليس هو النص وحده، ولكنه عملية متكاملة، للنص فيها دور كما لغيره، وفي الرد على من يعتقدون أن هناك أزمة نصوص عربية، أقول إن الكتابة المسرحية متوافرة وبكثرة، ولكن هناك ما أدعوه (قطيعة) بين القائمين على المسرح والكتّاب، وهذا مرده إلى انفصال الفنون في العالم العربي بعضها عن بعض، فكل مجموعة تعمل وحدها في دائرة مغلقة، بينما المسرح هو ملتقى كل الفنون.

باعتبارك مطلعا على التجارب المسرحية العربية المختلفة منذ مطلع السبعينيات تقريبا، ما حدود التلاقي والاختلاف، في رأيك، بين المسرح في مغرب الوطن العربي والمسرح في مشرقه؟

المسرح المغاربي منشغل بالقضايا المصيرية والهموم ذاتها، التي ينشغل بها المسرح في المشرق العربي، وهي التي يواجهها الإنسان العربي في المرحلة الراهنة، والمتمثلة في القضية الفلسطينية، وحق تقرير المصير، وتحرير الأراضي العربية من الاستعمار بجميع أنواعه، وتحرير الإنسان العربي من الجهل والأمية والفقر والظلم والاستعباد، ولكن معالجة هذه القضايا في المسرح المغاربي أكثر هدوءا من معالجة المسرح لها في المشرق العربي، وربما يعود هذا إلى البعد الجغرافي للمغرب العربي، ولقربه من الغرب، علاوة على أن هذا ، المسرح المغاربي ، يتميز بأنه مسرح مفكر، وأنه ينطلق من الأسئلة النظرية ومن روابط الواقع، دون شعارات وبعيدا عن الضجيج.

وهناك أيضا اختلافات في المسرح المغاربي من بلد إلى آخر، فبينما يغلب الشكل على المضمون في تونس إلى درجة تتحول فيها كثير من المسرحيات إلى منمنمات وزخارف ومزركشات، اهتم المسرح الجزائري بالثورة، فأنتج مسرحا سياسيا ذا اتجاه واحد، ولكنه بدأ يتغير منذ أواخر الثمانينيات حيث أصبحت الموضوعات متنوعة والرؤى متجددة، ونشأت فرق مسرحية جديدة، وبرزت أسماء كثيرة مثل شريف الزياتي، وعبدالقادر علولة، وعز الدين الميهوبي وغيرهم.

وما زال المسرح في ليبيا يراوح مكانه، لم تتّضح معالمه بعد، وبالشكل الذي يتيح لنا الحكم عليه على رغم وجود كتاب ومخرجين متميزين مثل: عبدالله البوصيري والأزهر أبو بكر حميد وغيرهما.

أما المسرح المغربي، فهو غني بالتجارب، مثل مسرح الهواة الذي تجاوب مع القضايا الرئيسية والإنسانية على اختلافها، فكان مسرحا فكريا وانسانيا قبل أن يكون مسرحا سياسيا أو حزبيا، وعموما فالمسرح المغربي في تطور مستمر، بعد دعم وزارة الشؤون الثقافية وتشجيعها له، من أجل إعطاء إنتاج مسرحي حقيقي ومميز ◆

> ”الأشياء التي فقدت صلاحية الاستعمال تشبه المأكولات منتهية الصلاحية، وعليه فإنني أرى أن الأساس ليس هو التراث في ذاته ولكن هو رؤيتنا له وموقفنا منه“

> ”وقف يوسف إدريس عند حدود الكتابة الدرامية مختزلا البنية المسرحية بكل تشعباتها في شخصية فولكلورية، في حين حوّل توفيق الحكيم المسرح بكل عناصره وطقوسه إلى مجرد قالب مسرحي“

قدّم المسرح القومي في حلب أخيرا مسرحية «ناطحات بلا سحاب»، تأليف محمد أبومعتوق وإخراج إيليا قجميني. يستوحي الكاتب مسرحيته من أحداث الحادي عشر من سبتمبر في نيويورك، التي لعبت دورا خطيرا فيما حدث بعد ذلك، وما يحدث اليوم، وما سيحدث في المستقبل من كوارث إنسانية وسياسية واقتصادية، على حساب العالم الفقير والمضطهد من قبل أمريكا وحلفائها.

د. وانيس باندك - سوريا

«ناطحات بلا سحاب» بين التخييل والتسجيل

رجل الفراغ والسجين

قبل الدخول في التوثيق لعرض «ناطحات بلا سحاب»، علينا أن نوضّح الهدف والغاية من المسرح الوثائقي، فالمسرح الوثائقي كما يقول هاينر كيبهارت هو عمل فني استقى موضوعه من الواقع، وقدمه لنا في شكل وثائقي معالج مسرحياً، ليفعل بالجمهور فعل الصدمة فيدفعه إلى التفكير العميق، وبالتالي إلى الحركة. أما بيتر فايس في مقدمة مسرحية «حديث عن فيتنام»، فإنه يصل إلى مجموعة من الحقائق يمكن من خلالها توضيح الغاية من تحريك الجمهور عبر فعل الصدمة.

١ - نقد حجب الحقائق:

هل توجه الأخبار في الصحافة والإذاعة والتلفزيون حسب وجهات نظر الفئات المتسلطة؟ وماذا يُحجب عنا؟ ولمصلحة مَن؟

٢ - نقد تزوير الحقائق:

لماذا يُحذف من الوعي شخصية أو فترة تاريخية؟ مَن الذي يقوي مركزه الخاص بوساطة إبعاد الحقائق التاريخية؟ مَن الذي يستفيد من تشويه الأحداث المهمة؟ أي طبقة في المجتمع يهمها إخفاء الماضي؟ كيف تُنشر التزويرات؟ وكيف تُستقبل؟

٣ - نقد الكذب:

ما تأثيرات كذبة تاريخية؟ كيف يبدو وضع حالي مبني على الكذب؟ وما الصعوبات التي يجب حسبانها لدى إيجاد الحقيقة؟ أي أجهزة واسعة النفوذ وأي فئات حاكمة سوف تعمل كل شيء لمنع إدراك الحقيقة.

لا يجد محمد أبومعتوق أمامه سوى السخرية كوسيلة للتعبير عن الحالة المزرية التي وصل إليها العالم، فيبني نصه بطريقة متخيلة ومغامرة، مبتعدا عن النسق التقليدي وموازيا هذا العبث واللامعقول من الأحداث. لذلك فإن السجن بدا فراغا غير محدود، والسجناء هم مجرد أرقام... حتى رجل الفراغ الشخصية المحورية، فإنه رقم أيضا، على رغم أنه يجمع بين الحكمة والجنون فيما يقوله ويفعله أمام هذا العالم المجنون. فهو السجين المحكوم بالإعدام، وهو الذي نطح برأسه ناطحات السحاب وسينطحها الآن أيضا، فلا يحق لأحد أن يفعل ذلك غير رجل الفراغ.

يقول السجّان: دم المحكوم بالإعدام ليس ملكه، لذلك يجب ألا يفعل ذلك. ولكن رجل الفراغ يتقدم وينطح الجدار الوهمي، فتصل السخرية قمتها عندما يضمد أحد السجناء رأسه بلفافة كاملة من ورق «التواليت».

رجل الفراغ هو الوحيد الذي يحمل ملامح إنسانية، وهو الوحيد الذي يرفض أن ينصاع لأوامر الجهات العليا. فنحن أمام ثلاثة مستويات، الأول: مجموعة السجناء المنقادين والمهزومين. الثاني: رجل الفراغ. الثالث: آلية السلطة المتمثلة في: الدكتور النفساني، المدرّبة، مدير السجن، رئيس الوكالة، المشرف الاجتماعي القاضي. هؤلاء يقومون بترويض السجناء وإخضاعهم لشروطهم، وتحويلهم إلى مجرد دُمى يحركونها كيفما شاؤوا.

ويظهر لدى الكاتب الكثير من المواقف الساخرة المتخيلة على أرضية فكرة وثائقية، عندما يدين القاضي رجل الفراغ «أنت تفكر بنطح الناطحات والعالم»، كذلك عندما يحكي رجل الفراغ عن حياته ودراسته قرب الناطحات «معهد تفكيك الحنين والحضارات».

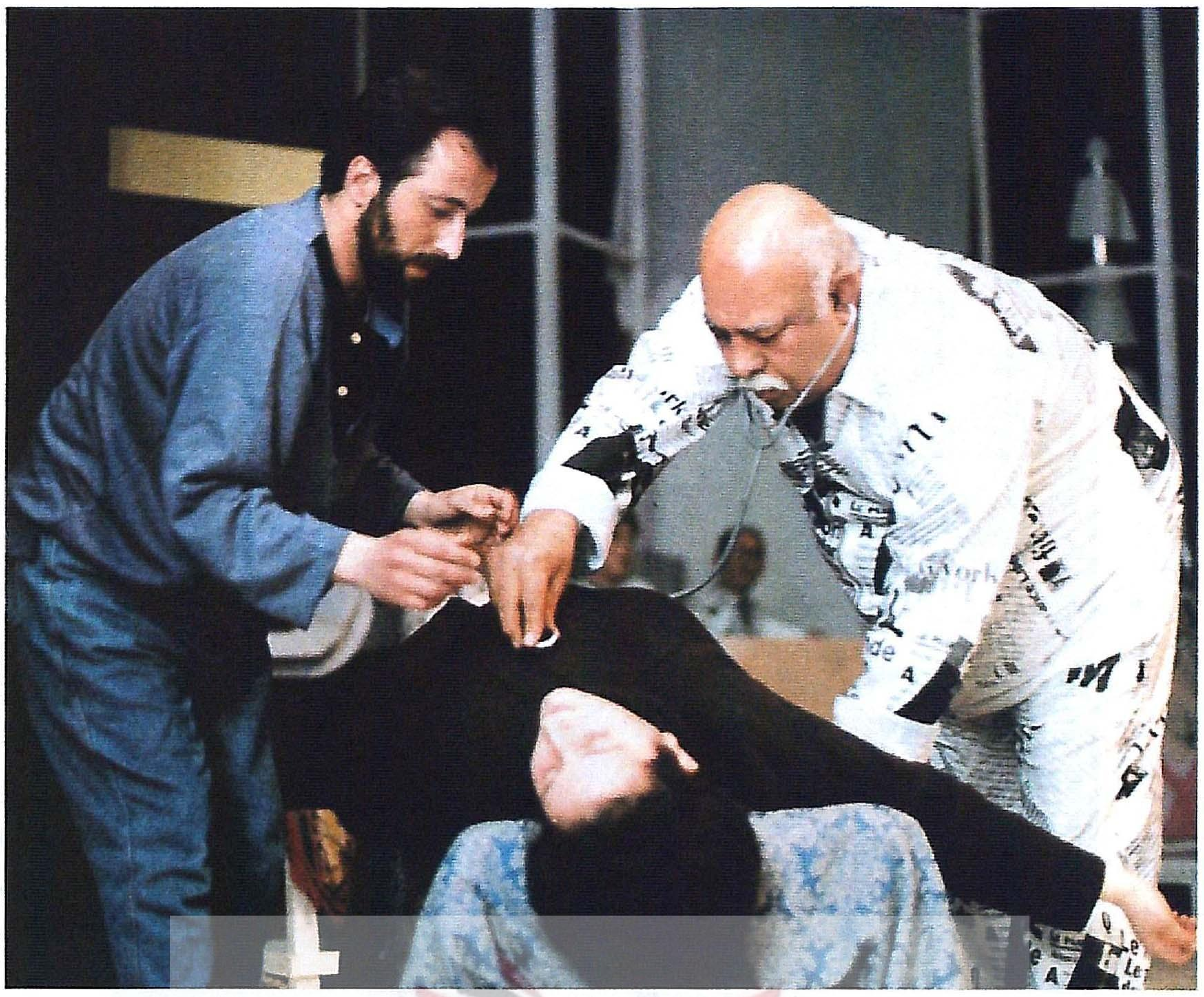
وفي مشهد المحاكمة، الجميع يدين رجل الفراغ... السجناء ومدربة الليونة، لأنه يرفض التوقيع والانصياع لأوامرهم، فيأخذ التوثيق شكلا حواريا. يسأله القاضي: «من أين أنت؟» فيجيب: «من جنوب العالم»، فيرد القاضي: «ظننت أنك من الشمال. أنت تضللنا».

يوقّع الجميع على البيان لشجب تدمير الناطحات، وكل مَن لا يوقّع يُدان بالإرهاب، لكن رجل الفراغ لا يوقّع.

لقد كانت الناطحات تمنع حبه وتواصله مع السحاب والفضاء فيشعر بالضآلة، سواء نظر إليها من تحت أو من فوق. الناطحات تحبس روحه وتقتلها، في حين هو يدافع عن روحه وعقله وبقايا ذاكرته، التي يحاولون تدميرها

> "المسرح الوثائقي كما يقول هاينر كيبهارت هو عمل فني استقى موضوعه من الواقع، وقدمه لنا في شكل وثائقي معالج مسرحياً، ليفعل بالجمهور فعل الصدمة فيدفعه إلى التفكير العميق، وبالتالي إلى الحركة"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



مشهد من المسرحية

حتى لا يبقى أي شيء... لا يبقى سوى الفراغ. وهنا يكمن الصراع الحقيقي لمسرحية «ناطحات بلا سحاب». أما الصراع داخل المخرج إيليا قجميني، فقد بدا منذ أن قرر إخراج هذا النص الذي يعتمد كثيرا على المقولات والأفكار، غير مبني وفق خط درامي يسلِّمه المفاتيح الجاهزة، ويبقى الخيار مفتوحا أمامه في أسلوب التعبير وطريقة العرض.

اعتمد إيليا قجميني في هذا العرض على مفهوم المسرح الشامل، فقد بدأ العرض بأغنية ورقصة تعبيرية فتحت أمامنا مجالا للفرجة وانتظار الآتي. ثم جعل الممثلين في حركة دائمة، وفجر حوارا ساخنا بين مجموعة السجناء، حيث طُرِحَتْ الكثير من الأفكار «التنفس يلغي العنف، والاحتكاك يقرِّب الناس بعضهم إلى بعض ضمن مفهوم القرية الكونية» إشارة إلى مفهوم العولمة.

وإذا كانت الأفكار قد أتت غير منتظمة، فإن الحركة عبَّرت عن حالة اللاتوازن الذي تعيشه مجموعة السجناء. لكن هذه الحركة بدت كرياضة مضنية وغير مجدية في كثير من الأحيان، خاصة عندما تدخل المدربة وتقوم بترويضهم، فيعلو الصراخ وتكثر الحركات المفتعلة. وهنا استثني مشهد الرقص ومصارعة الثيران، فقد أعطى للعرض جوا احتفاليا ممتعا. وفي أكثر من مشهد رُسمت الحركة بطريقة ميكانيكية جاهزة. ومثالنا على ذلك وقوف السجناء ثلاثة على اليمين وثلاثة على اليسار، في صف واحد، وهم يتلقون الأوامر. وينجح المخرج في جو مشحون في أن يصوِّر لنا، بشكل فني، انهيار مبنى التجارة العالمي مع صور وثائقية عن الحدث عبر شاشة العرض، الجميع يركض... ينهار... يسقط.

إنهم يبنون الناطحات لتنهار في لحظة ويظل الإنسان صغيرا!

إن دخول الطبيب النفساني/ المدربة/ رئيس الوكالة/ المشرف الاجتماعي/ عبر مشاهد متتالية، لم يطوِّر أو يضف شيئا على العرض. وبدا الحوار بين السلطة والسجناء تكرارا لأخبار ومقولات مباشرة وتقريرية منقولة من التلفزيون ووسائل الإعلام. وأقصى ما ينجح فيه المخرج هو لقاء رجل الفراغ مع زوجته، فيرسم مشهدا شفافا يحمل ملامح حس إنساني يظل في الذاكرة ولا يُنسى. وقد بدا هذا المشهد متميزا وخارجا عن التوثيق والتسجيل والمباشرة.

الديكور الذي صممه إبراهيم مهندس كان مخلصا لفكرة توثيق المكان. نشاهد في الخلفية مدينة نيويورك، حيث مبنى التجارة العالمي وتمثال الحرية...إلخ. ونافذتين على يمين ويسار المسرح تمثلان شاشتي تلفزيون لتقديم الأخبار من قِبل الممثلين. وهناك شاشة عرض في أعلى الديكور لعرض المشاهد الوثائقية. غير أن الديكور بدا مسطحا غير فاعل في العرض باستثناء استخدام المخرج لباب المبنى لدخول وخروج رجال السلطة. وقد تحرك السجناء في فراغ من دون إكسسوارات تعيقهم، في حين بدا الديكور في الخلف شكلا ثابتا يترجم فكرة النص/العرض، ولكنه لم يحلِّق معه إبداعيا، فظلت الرؤية البصرية والحركة مفقودة ولم تدخل في نسيج العرض. كذلك الإضاءة كانت شبه محايدة، ولم تلعب دورا فعالا مع الديكور لخلق سينوغرافيا تشبع وتغني الفضاء المسرحي.

أما الملابس فقد أخذت بعدا رمزيا، فرجال السلطة والسجناء جعلهم المخرج يلبسون لباسا موحدا أبيض اللون، عليه كتابات سوداء لصحف أجنبية كرمز لمفهوم العولمة، وإخضاع وسيطرة أمريكا على الشعوب المضطهدة والمظلومة. وقد استثنى المخرج رجل الفراغ من اللباس الموحد إشارة إلى موقفه ورفضه أن يكون داخل القطيع المنقاد إلى موته دون أن يصرخ على الأقل بكلمة واحدة في وجه أمريكا «لا». وجاءت موسيقى وألحان الفنان بيرج قسيس موفقة في معظم مراحل العرض وخاصة في لحن الأغنية. إلاّ أن اختياره لغناء «بافاروتي» الإيطالي ومزجه مع لوحة «اسق العطاش»، التعبيرية، بدا كأنه فُرض قسرا ولم يكن منسجما مع متطلبات سياق العرض المسرحي. أما حلقة الذكر فإنها عبرت عن حالة مشحونة شدَّت إيقاع العرض، ولكن سرعان ما عاد كل واحد من المجموعة إلى حالة الفراغ الذي في داخله. وهنا لا بد لنا من أن نشير إلى جهد مصمم الرقصات «جيرو كجه جيان»، الذي ساهم في تقديم المتعة والفرجة المسرحية عبر الرقصات التعبيرية.

اعتمد المخرج على مجموعة من الممثلين استطاعوا أن يحملوا العرض على أكتافهم، وبذلوا جهدا إضافيا تجاوزوا من خلاله حدود الشخصية الحياتية التي كانت مفقودة في كل الأدوار، باستثناء رجل الفراغ والزوجة، ومن هنا كانت مهمتهم صعبة في تجسيد المفاهيم والأفكار ومعايشتها.

وهكذا فإن شخصية رجل الفراغ ساعدت محمد ناصيف في إيجاد زوايا وجوانب من مفاتيح الشخصية، فنجح في تقديم شخصية مركبة ومعقدة، مستفيدا من حجم المفردات الكثيرة: من معرفة وشفافية وصفاء داخلي نحو الفضاء اللامتناهي، وتمرد تجاه الذين يريدون موته ومسخه كحشرة.

أما «ماريا جانجي» في دور الزوجة، فقد كشفت كل طاقاتها وإمكاناتها لتقديم دور شفاف ومعبر، ورغم قصر الدور الذي لعبته، فقد بدا كبيرا بحضوره ومعانيه. ونشير إلى أهمية أداء كل من الممثلين: «أحمد مكاراتي» في دور زعيم القاووش و «ثائر جلجوقة» و«حسين فارس» و «كامل جابر» و «إبراهيم كعيد» في أدوار السجناء، حيث ملأوا المسرح بالحركة وقدموا مجموعة من الأفعال أعطت للعرض توقدا وحيوية. في حين لم ترتق «عهد فنري» في دور المدربة إلى المستوى المطلوب على عكس ما كان متوقعا منها. فقد ظلت غريبة عن الدور والدور غريبا عنها. ولا ننسى «هلال دملخي» في دور الطبيب النفساني الذي اعتدنا أن نراه في أدوار كهذه، وقد سيطر على الشخصية إلى حد كبير، كذلك «محمود ميلاجي» في دور رئيس الوكالة.

أما نديم شرباتي، عبدالله بيضة، محمود حامد، أحمد حداد، أديل برشيني، وأنور حجاج مصطفى، فقد كانوا كالفصيلة التي تدافع عن خلفية العرض بسلاح واحد وأداء متقارب.

أخيرا، فإن هدف المسرحية التسجيلية ليس مجرد الإعلان فحسب، وإنما التغيير أيضا كما يقول فايس. أما عن خلو المسرح التسجيلي من التوتر والتشويق، فإنه ادعاء غير صحيح، فإذا كانت المسرحية التسجيلية تخلو حقا من التوتر والتشويق التقليديين، فإنها تحمل توترها العصري الخاص، وطريقتها في التشويق التي ترجع بنا أحيانا إلى عصر الشعراء الإغريق، ثم تتقدم بنا في أحيان أخرى إلى أقصى ما وصلت إليه الحياة العصرية من أوضاع ◆

”

ما تأثيرات كذبة تاريخية؟ كيف يبدو وضع حالي مبني على الكذب؟ وما الصعوبات التي يجب حسبانها لدى إيجاد الحقيقة؟ أية أجهزة واسعة النفوذ وأية فئات حاكمة سوف تعمل كل شيء لمنع إدراك الحقيقة؟

“

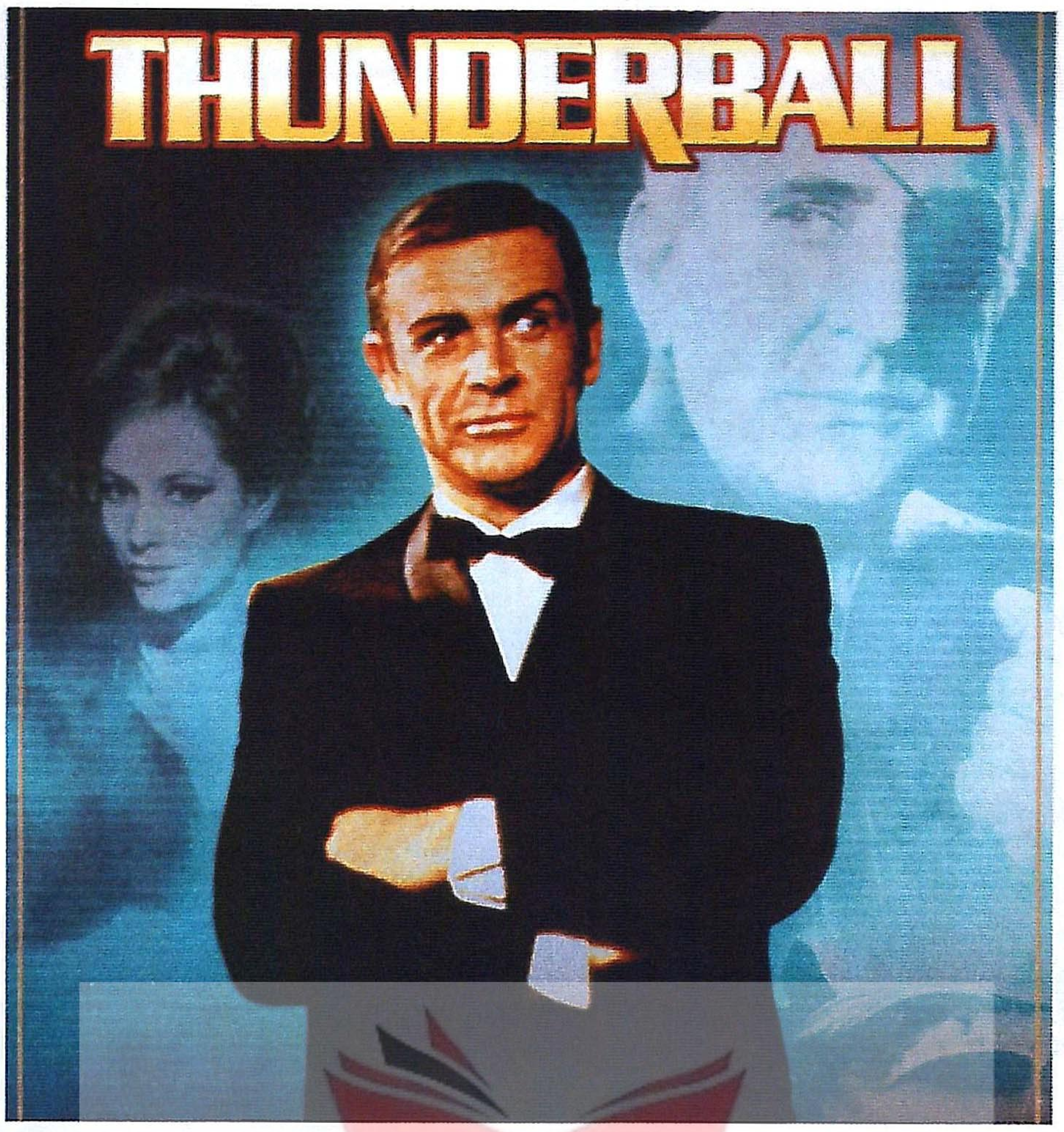
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«المجد للعنف» هذا هو الشعار الذي حملته السينما الأمريكية طوال عمرها الذي يناهز الخامسة بعد المائة.

وقد تمثل هذا العنف في صور عديدة، ومن مختلف الأنواع المتعارف عليها في السينما. ولعل أبرز سمة في هذه السينما أنها غالبا ما تُظهر العدو الشرس في اللحظات الأولى لأحداث الفيلم.

ولا بد لهذا العدو في أن يمتلك قوة هائلة لا يستطيع أن يواجهها أحد إلا رجل عدالة أكثر مهارة وشراسة، وله كفاءات تدريبية عالية، حتى يتمكن في اللحظات الأخيرة من الفيلم من التخلص منه بجميع ما لديه من أسلحة غالبا ما تكون متفوقة على ما لدى الطرف الآخر من قدرات تدميرية هائلة.

محمود قاسم - مصر



Sean Connery أشهر من ادى جيمس بوند

بعد الحادي عشر من سبتمبر

إعادة اكتشاف أفلام جيمس بوند

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذا العنف الغشوم يحوطك من كل الجوانب، وهو قادر على أن يدمر كل خيالاتك، وهو موجود في جميع الأفلام البوليسية، والتاريخية، والاجتماعية، والخيالية، لكنه يتصدر في المقام الأول أفلام الخيال العلمي، باعتبار أن العنف هو الابن الشرعي للتطور التقني، وأن عتاة الإجرام والإرهاب سوف يستفيدون، إلى اقصى حد من التطور التقني والإلكتروني من أجل امتلاك المستقبل.

وهناك في السينما الأمريكية دائما أعداء الداء يريدون السيطرة على الغرب، ويتمثل هذا العدو في كيانات أرضية مثل المعسكر الشرقي المتحصن بالأسلحة النووية، أو عصابات الشبح في سلسلة أفلام العميل البريطاني جيمس بوند الذي يعضده الجاسوس البريطاني لايتر، أو مجانين يودون الاستيلاء على العالم، وفي السنوات الأخيرة انضمت التيارات الإسلامية المتطرفة إلى قائمة خصوم هذه السينما بعد أن كان الفدائيون الفلسطينيون هم الخصم الأول منذ أولمبياد ميونخ عام ١٩٧٢.

إنه عنف متشابك يتداخل بعضه في بعض مثل الخيوط التي تصنع الأحبال المعقدة. لكن ما حدث صباح الثلاثاء الأمريكي الأسود ليس جديدا على المتفرج الأمريكي، فقد سبق له أن شاهد الأبراج تحترق في العشرات من أفلام الكوارث، ومن أشهرها الحريق الضخم الذي شب في ناطحة سحاب في فيلم «البرج الجهنمي» من إخراج جيليرمين عام ١٩٧٤، وهو كعادة أفلام الكوارث يضم العديد من النجوم لجذب أكبر عدد من المشاهدين من أجل مشاركة بعضهم في وقائع احتراق ناطحة سحاب.

وإذا كانت الطائرات المجهولة القيادة قد دمرت أبراج نيويورك، فإن السينما لا تسمح أبدا لأبراجها أن تحترق، ولا بد من منقذ أمريكي. قد يمكن تنكيس البناية، لكنها أبدا لا تسقط، ومن هنا كانت المفاجأة في انهيار برجي المركز التجاري في هذا العدد القليل من الدقائق.

ويمكن أن نرى كل وقائع سينما العنف، من خلال ما حدث في هذه الساعات، ففي فيلم «كينج كونج» الذي أنتج عام ١٩٣٤، رأينا القرد العاشق العملاق يصعد إلى بناية الإمباير ستيت، ويتلقف ضربات الطائرات، حتى يسقط في وسط شوارع نيويورك جثة هامدة. العدو هنا بالطبع هو قرد عاشق جاء من الأدغال.

وقد تكرر ظهور هذا الوحش العملاق الذي يهدف إلى تدمير نيويورك من دون المدن كلها. فقد عاد كينج كونج إلى المدينة نفسها مرة أخرى، إلى أعلى بنايات المدينة في فيلم أخرجه أيضا جون جيليرمين، مخرج فيلم «البرج الجهنمي» عام ١٩٧٧.

وفي الفترة ما بين ظهور الفيلمين جاءت مخلوقات عملاقة متوحشة من طراز الوحش «جورجو»، وجودزيلا الوحش الذي ظهر في اليابان، ثم جاء إلى المدينة مجددا في فيلم «جودزيلا» ١٩٩٨، من إخراج رونالد إيميريش، الذي أخرج فيلم «يوم الاستقلال» عام ١٩٩٦، أي أن لهذه الأنواع من الأفلام رسلها الذين يؤمنون برسالتها من ناحية، ويجيدون عملها بإتقان. فكما شاهدنا، فإن جيليرمين قدم أكثر من فيلم من سينما الكوارث التي تحل على نيويورك. وقدم إيميريش، وهو الهولندي الأصل، فيلمين ينتميان تقريبا إلى سينما الخيال العلمي.

لا يمكن متابعة حكاية الغزو الخارجي للولايات المتحدة، وما يمثله هذا الغزو من تهديد للمدن الأمريكية من دون مراجعة مسلسل أفلام جيمس بوند، وأهمية هذه الأفلام أنها صارت نوعا يحتذى، وكانت الشركات الموزعة، بالإضافة إلى المنتجين، ومنها «يونايتد أرتستس»، و«مترو جولدين ماير»، تضع إمكاناتها من أجل أن يبقى هذا النوع من الأفلام نموذجا لا يمكن أبدا تقليده.

في هذه الأفلام هناك ما يهدد الحضارة الغربية، وخاصة ما توصلت إليه الولايات المتحدة من تطور تقني، فالدكتور «نو» يود تدمير صاروخ فضائي ينطلق من إحدى القواعد البحثية الأمريكية، أي منذ الفيلم الأول لهذه السلسلة فإن أمريكا تقدم لنا نفسها باعتبارها مستهدفة من قبل مجانين، يرغبون في الاستيلاء على العالم.

هذا الفيلم أخرجه تيرنس يونج عام ١٩٦٢، وقد شد إليه الانتباه لما تميز به من تنوع في المطاردات والمواجهة، والحيل التي يقوم بها جيمس بوند، فحسب النص الأدبي، وحسب الاتفاق بين المؤلف إيان فليلمنج الذي مات عام ١٩٦٤ والشركة الموزعة، فإن على بوند أن يبقى بريطانيا، وأن يخدم المصالح الأمريكية، المرتبطة بالطبع بالمصالح البريطانية.

ولسنا بصدد كتابة عن العميل البريطاني الذي يحمل رقم «٠٠٧» أي أنه مرخص له بالقتل، لكن المهم هو أن بوند يعمل في خدمة الغرب، وهو هنا يقف ضد الدكتور «نو» الذي ينتمي إلى عصابة الشبح، وهي العصابة الدولية التي تهدف في المقام الأول إلى السيطرة على العالم، وتتخذ من جزيرة جامايكا الأمريكية مكانا كقاعدة من أجل إطلاق صواريخ لتدمير العالم، وعلى بوند أن يمنع إطلاق الصاروخ، كما أنه ينجح في تدمير واحدة من القواعد التي سيتكرر ظهورها مرارا في أفلام قادمة.

والدكتور «نو» الذي يحمل الفيلم اسمه، ليس مجرد مجرم شرير لكنه كان عالما بارعا في علوم الكيمياء، وقد احترقت يداه في أثناء تجاربه، فاستبدل بها مخلبا من الصلب الذي يمكن أن يوخز به خصمه حين يشتبك معه، أي أن المجرمين الذين يسعون لتدمير إنجازات الغرب هم أساسا من العلماء البارعين، وكما نرى في كل هذه الأفلام، فإن أسطولا كبيرا من العلماء يعمل من أجل ابتكار وسائل متجددة من الأسلحة التدميرية اللازمة للاستيلاء على العالم.

والغريب أنه وسط الحرب الباردة، فإن فيلما واحدا فقط هو الذي ناهض السوفييت واتخذ منهم خصوما، وهو فيلم «تحيات من روسيا» للمخرج نفسه عام ١٩٦٣، لكن منتجي السلسلة يستعينان في الفيلم الثالث بمخرج جديد هو جاي هاميلتون. حيث نعود إلى خصومة العصابات الدولية في الفيلم الذي يعد الأفضل في السلسلة بأكملها، وهو «الإصبع الذهبي» أو «جولد فينجر».

نحن هنا أمام مؤسسة إجرامية يرأسها فنجر الأقرب في شكله وملابسه إلى النازيين السابقين، وهو رجل شغوف بالذهب يصنعه ويسبكه، ولديه أسطول من الطائرات والفتيات الجميلات، يسعى من أجل الاستيلاء على احتياطي الذهب في قاعدة كيب نورث من أجل أن يشل الاقتصاد الأمريكي، وبالتالي الاستيلاء على العالم.

ونحن أمام عصابة تمتلك من القدرات العلمية مايتناسب مع قوة الجريمة، فهذا هو أول فيلم نرى فيه القوة السحرية لأشعة الليزر في قطع المعادن وشق الجدران، وهي اكتشافات لم تصل إلينا أسماؤها إلا بعد سنوات.

الذي يفعله جولد فينجر في الفيلم أقرب في أحد جوانبه لما حدث من اختراق الأجواء الأمريكية في صباح الثلاثاء الأسود، فطائرات جولد فينجر تتمكن من الطيران فوق مدينة فورت نوكس، وترش غازا مخدرا يخدر جنود الحراسة الذين يملأون شوارع المدينة، والذين يحرسون البناية المحصنة التي تخزن فيها الولايات المتحدة كل الاحتياطي من الذهب.

في فيلم «كرة الرعد» الذي عاد فيه تيرنس يونجالي إلى سلسلة هذه الأفلام عام ١٩٦٦، عادت فكرة الاستيلاء على العالم من خلال تهديد المدن الأمريكية بالتدمير، وذلك من خلال قيام إحدى عصابات الشبح بسرقة قنبلة نووية، وإخفائها في أعماق المحيط.

وفي هذا الفيلم هناك دائما تهديد بإلقاء القنبلة أو استخدامها، وبالطبع على العميل الغربي أن يعيدها إلى قواعدها مرة أخرى قبل استخدامها. إذن فالتحذير من استخدام هذه الأسلحة فوق إحدى المدن العامرة بالسكان، يعكس مدى خطورة وصول الأسلحة إلى أفراد، أو مؤسسات.

وفي عام ١٩٨٣ أعاد المخرج إيرفين كيرشنر إخراج القصة نفسها بعنوان «لا تقل أبدا لا»، وهو الفيلم الذي عاد فيه شون كونري إلى شخصية بوند بعد طول انقطاع، والعميل البريطاني عليه استعادة صاروخين نوويين سرقتهما عصابة الشبح، وهي من جديد تهدد العالم بتفجيرهما.

عصابة الشبح هي كائن وهمي متخيل من قبل

مؤلفي الرواية والسيناريو، ولكنها بدت ماثلة في الأذهان، والناس يحاولون تفسيرا ما للشخص أو الجهة التي يمكن أن تكون وراء هذا الكم الهائل من التدمير.

كما تكرر ظهور عصابة الشبح في أفلام أخرى من طراز «إنك تعيش مرتين» إخراج لويس جيلبرت عام ١٩٦٨، و «ماس إلى الأبد» إخراج جاي هاميلتون عام ١٩٧٠.

ففي الفيلم الأول هناك العصابة البالغة التعقيد في تنظيمها، فلا يمكن معرفة الرؤوس الكبيرة التي تتولى إدارتها. ولتسلسل القيادة، يمكن هذه العصابة أن تسرق سفينة فضاء، كما سبق أن سرقت قنبلة ذرية في فيلم «كرة الرعد» عام ١٩٦٦، ويرى الفيلم أن التهديد يمكن أن يأتي لأي بقعة في الأرض، وعلى رغم أن هناك ضابط استخبارات يابانيا، وزميلته يساعدان في الإيقاع بعصابة الشبح، فإن أرض المواجهة هنا في اليابان. والهدف هو إطلاق صاروخ نووي على إحدى المدن الكبرى وتفجيرها، لكن على جيمس بوند أن يتسلل إلى القاعدة الفضائية المقامة وسط الجبال اليابانية، وأن ينتصر على خصومه، وأن يفجر القاعدة.

وفي نهايات هذه الأفلام، فإن رجل عصابة «الشبح» يتمكن من الهروب ولا يستطيع أحد الإمساك به، وبالطبع كي ننتظره في مغامرة أخرى تحمل المزيد من التهديد للعالم.

وفي الفيلم الثاني «ماس للأبد» فإن عصابة «سبكتز» أو «الشبح» تسعى لسرقة الماس من مناجم جنوب أفريقيا من أجل عمل صواريخ ضخمة تهدد بها المدن الكبرى، وهنا تنتقل حلبة الصراع إلى جنوب أفريقيا، التي كانت الولايات المتحدة تعاملها في تلك الفترة كدولة عنصرية، لها معها خصومة ما، وعلى بوند أن يدمر القاعدة التي سوف ينطلق منها الصاروخ النووي الذي يهدد المدن الأمريكية، قبل أن ينفجر هذا الصاروخ فوق المدن أو في أعماقها.

تكررت هذه المحاولات دوما في أفلام أخرى، منها «الجاسوسة التي أحبتني» إخراج لويس جيلبرت عام ١٩٧٧، وهو الفيلم الذي صور جزء منه في مصر، وفي الفيلم أول محاولة للتعاون بين المعسكرين الغربي والشرقي، حيث ستقع العميلة السوفييتية «آنيا» في غرام بوند، وهي تفكر في التخلص منه، ثم هي التي ستساعده في تدمير أسلحة الدمار الشامل، قبل أن تنطلق من القاعدة التي يمتلكها سترمبورج (جسد الشخصية الممثل الألماني كيرت جيرجنس) إلى إحدى المدن الكبرى في العالم.

في الفيلم خطف سترومبرج غواصتين، واخفاهما في حاملة طائرات عملاقة تسمى «ليباروس»، ولم يشر الفيلم إلى أننا أمام إرهابي، فسترومبرج رجل أنيق جذاب للغاية، والهدف الرئيسي لعصابته هو قذف كل من نيويورك وموسكو في الوقت نفسه بالصاروخين معا، حيث إن الصاروخين موجهان آليا إلى نصف المعمورة، فقد كانت خطة سترومبرج هي إفناء العالم، والعودة بالإنسان إلى مرحلة العيش في بداية التاريخ، كي يمكنه أن يشكل العالم كما يهوى.

الشرير الجذاب، هنا، قادر بالفعل على ذلك لو لم يقع جيمس بوند في طريقه، وبوند الذي يتوصل إلى النوايا والخطط، فإنه يتصل بالبحرية البريطانية يطلب عونا، ويضع قائد البحرية خطة للهجوم على مقر سترومبرج، ولكن الأخير أمكنه أن يأسر قوات البحرية داخل غواصته العملاقة، وأن يخطف الجاسوسة السوفييتية «آنيا»، ويتحرك بوند لإنقاذ الأسرى

ملصق فيلم Never say Never again

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولإنقاذ الفتاة الروسية التي وقع في غرامها، فتسلل إلى الغواصة، بغواصة صغيرة جدا. وهناك، كعادته أمكنه أن يدمر أجهزة الهلاك قبل أن تدمر العالم، وأن يقتل سترومبرج قبل أن يصرعه، وأن ينقذ الفتاة الروسية التي خطفها داخل غواصة أخرى لها شكل طبق طائر.

وفي فيلم «سارق القمر» إخراج لويس جيلبرت عام ١٩٧٩ عاد بوند لمنع الرجال الذين يهددون أمن المدن الكبرى في العالم، حيث سعى العالم هوجو دراكس لخطف سفينة فضاء تحمل اسم «موون ريكر»، والهدف الرئيسي هو تدمير مدن العالم وتأسيس حضارة جديدة.

ودراكس كما يبدو من أصل ألماني وجسده الممثل الفرنسي ميشيل لوندسال، مما يؤكد أن الولايات المتحدة لا تود أن تصم الأمريكيين بأنهم يسعون لدمار العالم، حتى وإن كانوا مجانين.

وفي عام ١٩٨٣ ظهر المجنون الذي يود تدمير العالم، وهو هنا للمرة الأولى من الشرق، وذلك في فيلم «العنكبوت» من إخراج جون جلين، المجرم أمير أفغاني سابق اسمه «كمال خان»، ولعلها المرة الأولى في السينما الأمريكية التي يُشار فيها إلى أن العمليات التدميرية تأتي من أفغانستان، باعتبار أن الكثير من الأفلام التي دارت سابقا في أفغانستان كانت من نوع «قوافل» الذي أدى فيه دور البطولة أنتوني كوين عام ١٩٧٧. و«الفرسان» الذي تصدى لبطولته عمر الشريف قبل ذلك بثلاثة أعوام.

أما في فيلم «مشهد للقتل» الذي أخرجه جون جلين عام ١٩٨٥، فإن العصابة التي تحاول الاستيلاء على العالم فكرت في السيطرة على وادي السيلكون، باعتبار أنه المدخل الرئيسي لتصنيع الكومبيوتر.

وفي هذا الفيلم فإن المجرم مات في مشاجرة مع جيمس بوند فوق مدينة نيويورك، حيث كان يركب مركبة ضخمة أشبه بالمنطاد، يمكنها لو احترقت فوقها أن تؤدي إلى خراب مشابه لما حدث يوم الثلاثاء الأسود.

وقد نشرت المجلة البريطانية «فيلم ريفيو» عددا خاصا عن أشرار السينما في أفلام جيمس بوند، أكدت وجهة نظرنا حول أن العدو الذي يود الاستيلاء على العالم، ويدمر المدن الأمريكية، هو بالطبع ليس أمريكي الأصل، فالمجرم في «مشهد للقتل» ألماني الأصل مولود في ألمانيا كجزء من الحزب النازي، وهو خبير في علم الوراثة، ويسعى للتوصل إلى جيل جديد يتسم بالظواهر الخارقة.

لذا فإن زورين يسعى بكل ما لديه إلى تدمير وادي السيلكون في ولاية كاليفورنيا، وذلك عن طريق إغراقه وتحويله إلى بحيرة.

إذن فمدينة نيويورك هي الهدف الرئيسي في هذا النوع من الأفلام التي يمكن في نهايتها إنقاذ المدن الأمريكية من أي محاولة تخريبية، وعلى أبطال هذه الأفلام حمايتها من المحاولات المتعددة التي تسعى لتخريبها، وعلى أهلها أن يناموا آمنين في النهاية.

الغريب فيما يتعلق بأفلام جيمس بوند، أنه في عام ١٩٨٧ راح بوند إلى أفغانستان من أجل مساعدة المجاهدين الأفغان في طرد الروس في فيلم «ضوء النهار الحي» من إخراج جون جلين، وارتدى بوند ملابس الأفغان وانطلق في الصحراء، وبدا الأفغان الذين يناصرهم بوند، ودولته، مقاتلين متميزين من الطراز الأول.

لكن ترى من كان الخصوم الذين يواجههم بوند هنا؟

من الواضح أن السينما كانت قد استنفدت المرات التي جعلت عصابة الشبح أو من في حكمها، يسعون إلى الاستيلاء على العالم بعد تدميره كليا، أو تدمير جزء منه تمهيدا لأن يصبح في أيديهم، وصار من الممكن محاربة عدو موجود فعلا، في الواقع، وكان العدو هو الاتحاد السوفييتي الذي ينافس الولايات المتحدة في السيطرة على منابع البترول.

لذا، راحت أمريكا تحارب الخصم اللدود بكل ما لديها من أسلحة، وعكست السينما حرب الواقع، فالأمريكيون يدربون المجاهدين الأفغان، الذين كان من بينهم عشرات الألوف من طراز بن لادن، ويعضدونهم بالمال والسلاح، لإجلاء السوفييت عن أرض افغانستان، ومن هنا كان موضوع الفيلم الخامس عشر من سلسلة أفلام بوند، «ضوء النهار الحي» الذي أسندت فيه البطولة إلى ممثل يجسد الشخصية لأول مرة، وهو البريطاني تيموثي دالتون، الذي لم يمثل في السلسلة سوى فيلمين فقط، على رغم أنه قيل وقتها إنه اختير ليناسب مخيلة المؤلف إيان فيلمنج: «قصير، ورومانسي، وغير جذاب».

ردد بوند أن عليه مناصرة المجاهدين ضد أشرار مجانين بالحرب، والحرب التي تحدث هنا، في المقام الأول تدور بين بوند، وعميل روسي من وكالة الاستخبارات الروسية، وتمتد المعارك، والخصومة، من طنجة في المغرب إلى فيينا، وتنتهي في أفغانستان.

وبوند يقف هنا مع الأفغان من أجل مطاردة الروس من ناحية، ثم هو يأتي بطائرة محملة بالدقيق والمؤن الغذائية، من أجل الشعب الأفغاني.

وفي الفيلم، رأينا الأفغان يحاربون بأسلحة تقليدية، ويركبون الجياد، ولكنهم ينتصرون. أما بوند فإنه يقود الطائرة، كما يرتدي مع رفيقته الملابس الأفغانية، خاصة غطاء الرأس، ويتجولان في صحراء واسعة، بينما الروس يهربون خائفين من أثر الانفجارات.

وفي أحد المشاهد، فإن بوند يطارد طائرة فوق جواد ويتمكن من اللحاق بها، وهناك تدور المعركة الفاصلة بين الخصمين، بينما فوق الأرض لا تزال المعركة دائرة بين المجاهدين والروس.

افلام جيمس بوند إذن هي الأسبق فيما يتعلق بالتحذير من أن هناك عصابات دولية بالغة الثراء، ولديها تقنيات متطورة، وعلماء مبتكرون، وخطط محددة من أجل السيطرة على العالم. والعالم المقصود هنا هو العالم المتقدم تقنيا خاصة الولايات المتحدة، وأحيانا لندن، وذلك باعتبار أن بوند عميل أمريكي يشارك في الدفاع عن المصالح الأمريكية، وأن الشركات المشاركة في التوزيع من الولايات المتحدة، أي أنه يجب التحذير مما سيحدث من ضرر للولايات المتحدة على أيدي خصومها الذين يريدون بها شرا.

ولم تشأ هذه الأفلام أن تزيد من العداء البارد مع الاتحاد السوفييتي، فابتدع المؤلف إيان فيلمنج خصما يريد الشر بالطرفين، ويريد إلقاء الأسلحة النووية فوق إحدى المدينتين، موسكو أو نيويورك.

ولم يكن في منظور هذه الروايات والأفلام أن يكون العدو، والخصم أقل تقنيا مما وصلت إليه الولايات المتحدة، فليس في الشرق دولة واحدة لديها ما يهدد الولايات المتحدة في حرب جديدة، وانما يأتي هذا من علماء من أصل نازي، العدو القديم المتجدد للغرب، خاصة الولايات المتحدة.

وفي كل هذه الأفلام كانت الاستخبارات البريطانية يقظة، تنقذ المدن من الخطر المؤكد، وليس مثلما حدث صباح الثلاثاء الأسود حين بدا الجميع في سبات حقيقي، بينما طائرات مجهولة الهوية تبدو كأنها تحقق الحلم القديم لعصابة الشبح ◆

في ظل ترهل واقع السينما العربية وضعفه، بفعل غياب صناعة سينمائية حقيقية من جهة، وانعدام استراتيجية واضحة وفعالة، متعلقة بهذا القطاع لدى الدوائر الحكومية العربية من جهة أخرى، تقف مشكلة تمويل الأفلام عائقا أمام مخرجينا، أو من بقوا منهم صامدين أمام تحديات، وإفرازات الوضع العربي العام، وموقع السينما داخل دائرة اهتماماته.

ولأن العين السينمائية العربية بصيرة واليد قصيرة، كان الإنتاج المشترك مع الدول الأوروبية تحديدا هو السبيل الأوحد في غياب إنتاج عربي مشترك دائم، يخرج عن الصفة المناسباتية/ الشعاراتية التي سجن نفسه داخلها. وهو ما أفرز هذا التهافت المحموم على المنظمات والشركات والحكومات الأوروبية لدعم الفيلم العربي، وفق منطق «الشاطر هو الذي يفوز بتمويل لمشروعه». لكن منطق الأشياء يفرض علينا طرح مجموعة تساؤلات حول هذه القابلية الغربية لدى «الآخر» لتمويل أفلامنا، وهو الذي عهدناه يشترط ويفرض المعايير والقيود أمام كل مساعدة يقدمها للمشاريع الاقتصادية المنجزة في بلدان ما يسمى بالجنوب عموما. فهل وصفة الإنتاج السينمائي المشترك تسعى حقا لتشجيع هذا الفن في أقطارنا ودعم الإبداع فيها، أم أنه يخفي أهدافا معينة تقف وراء هذا الكرم الحاتمي الغريب؟ ألا يحق لنا، والحالة هذه، أن نتساءل عن الثمن السياسي والإبداعي الذي يدفعه مخرجونا مقابل ما يحصلون عليه من تمويل أو مساعدات على المشاركة في مهرجانات معينة؟ لكن ألا يحق لهؤلاء المخرجين، في المقابل، التعامل مع «الآخر» مادامت بلدانهم لا توفر لهم أدنى مستلزمات العمل السينمائي ماديا على الأقل؟

عن هذه الإشكالية، يدور موضوع هذه الدراسة التي سنحلل خلالها الخطاب الفيلمي لأشرطة عربية أنتجت وفق هذه الصيغة، في كل من تونس «صيف حلق الوادي» والمغرب «بيضاوة» ومصر «الأبواب المغلقة».

أوشن طارق - المغرب

الوصفة الذهبية في السينما العربية

حظيت الأفلام السينمائية التونسية في السنوات الأخيرة بمكانة خاصة ورفيعة، داخل فضاء الإنتاج السينمائي العربي، حيث ما فتئت تتلقى التنويه تلو الآخر، وتحصد الجوائز في عدد لا بأس به من المهرجانات العربية والدولية.

ويرجع المتتبعون هذا النجاح إلى ظهور جيل جديد من السينمائيين «أمثال إبراهيم باباي، رشيد فرشيو، ناصر قطاري، رضا باهي، محمود بنمحمود، ناصر لخمير، فريد بوغدير، نوري بوزيد، مفيدة تلاتلي...».

إن ما سمي بالطفرة السينمائية الكبرى التي شهدتها تونس في العقد الأخير، يظل مرتبطا بظاهرة الإنتاج المشترك. ولأن الأفلام تكون نتاجا لمخرجين درسوا في الخارج، ونهلوا من ثقافة فرانكفونية في الأساس، أو ذوي تكوين تغريبي منفصل عن الواقع المحلي من جهة، وبأموال في معظمها خارجية من جهة أخرى، فإن النتيجة لن تكون بالطبع، وتبعا لمنطق الأشياء، إلا مجموعة صور تستهدف دغدغة العين الغربية ومغازلتها قبل أي شيء آخر. ولن يجانبنا الصواب حتما إذا استشهدنا بـ «أفلام» من قبيل «حلفاوين» لفريد بوغدير، الذي لم يفعل إلا تجريد التونسيات من ملابسهن وتقديمهن عاريات داخل حمامات تونس، أو «صمت القصور» لمفيدة تلاتلي الذي، إن تميز بنوع من الجودة، فإنه يبقى مجرد عرض بسيط للأزياء التقليدية التونسية والمعمار التونسي التراثي، بهدف الإبقاء على الطابع الأسطوري لحكايات ألف ليلة وليلة، كما ألفتها العين الغربية، تصورا ومشاهدة. وهو ما سعت المغربية فريدة بنليزيد إلى تقليده بشكل ممسوخ في شريطها «كيد النساء»، حتى أنها استعانت بمنتج وتقنيين وممثلين تونسيين لإنجاز «شريطها» هذا... وأخيرا «صيف حلق الوادي» للمخرج فريد بوغدير.

صيف حلق الوادي

يمكن اعتبار تجربة فريد بوغدير من خلال شريطي «حلفاوين»، و«صيف حلق الوادي»، تمثلا صادقا ونموذجا مصغرا للإنتاج المشترك ما بين الأقطار العربية (المغرب الكبير ومصر تحديدا)

سوسن بدر في فيلم الابواب المغلقة

وأوروبا، سواء من ناحية التيمة الأساسية التي تتعرض لها أو من ناحية مصادر تمويلها، وما يصاحب ذلك من تدخل أجنبي في كل مراحل الإنتاج، من فكرته المحورية إلى عرضه النهائي.

ففي فيلمه الأخير «صيف حلق الوادي»، الذي أنتج سنة ١٩٩٦ ليمثل بذلك امتدادا طبيعيا لأفلام مغاربية، ظهرت دفعة واحدة بعد توقيع اتفاقات أوسلو وما تلاه من فتح قنوات اتصال بين البلدان المغاربية والكيان الصهيوني، إن على المستوى الرسمي أو على مستوى بعض مؤسسات ما يسمى بالمجتمع المدني، تكرس كل مظاهر التبعية «السينمائية» للجهات المموِّلة. وقد يستغرب القارئ إذا علم أن مجمل الشركات الأجنبية والمنظمات والوزارات التي تكاثفت جهودها لدعم هذا الشريط تعدت العشرين جهة من تونس، فرنسا، سويسرا، هولندا، ألمانيا وبلجيكا، بالإضافة إلى مشاركة رمزية لنجوم عالميين معروفين - من أصل تونسي - كميشيل بوجناح (فرنسا) وكلوديا كاردينال (إيطاليا)، وإن كانت هذه المشاركة مقحمة ليس إلا، لكن استغرابه ينجلي حتما بمجرد مشاهدته أحداثه، ومن ثم استيعابه لخطابه الفيلمي وتعرفه على الفاعلين تقنيا وتمثيلا، الذين كانوا وراء إنجازه من خلال جينريك الفيلم الذي يكفي وحده لوضع المشاهد في الصورة، وجعله في حيرة من أمره وهو يحاول انتقاء جنسية له، لغلبة الأسماء الأوروبية على معظم المهام الرئيسية منها والثانوية.

ولتفكيك بعض مدلولات الخطاب الفيلمي الذي حاول أصحاب «صيف حلق الوادي»، تمريره، عبر قصة تدعي وتزعم أنها تحاول إعادة تصوير مرحلة من تاريخ تونس لما قبل ٥ يونيو ١٩٦٧ بواقعية وحياد، سنحاول تقسيم هذا الخطاب على أساس الثلاثية المشهورة (الدين، السياسة، والجنس أو الجسد)، على الرغم من تكوينها وحدة كلية يصعب مفصلتها كل على حدة، خصوصا ما تعلق بتداخلات الدين بالسياسة طوال أحداث الشريط.

- الدين: انطلاقا من المشهد الافتتاحي للشريط يتبدى لنا جليا أن التيمة المحورية التي يسعى فريد بوغدير لمعالجتها تتعلق بما اصطلح على تسميته بـ «التسامح الديني» أو بشكل أصح مسألة التعايش بين أناس ينتمون إلى بلد واحد ويعتنقون أديانا مختلفة، إن لم تكن متصارعة في بعض الأحيان، ليس في لبها وجوهرها، ولكن لتناقض تفسيرات وتأويلات معتنقيها وتراكم خلفيات تاريخية يصعب تجاوزها بسهولة ويسر، إذ يقدم لنا المخرج خلال هذا المشهد منظرا عاما لمدينة «حلق الوادي»، حيث تتجاور المساجد والكنائس والأديرة، مصاحبا بموسيقى تتغنى بالتسامح والتعايش بلغة فرنسية فصيحة!

بعد هذا العرض الافتتاحي ينتقل بنا المخرج إلى داخل المدينة وشاطئها الجميل، حيث نتعرف شيئا فشيئا على شخصيات الشريط التي غلب عليها التقابل، فمن جهة توجد عائلة مسلمة (أب، أم، بنت وفتى) تقابلها عائلتان واحدة مسيحية وأخرى يهودية بالتكوين الأسري نفسه تقريبا، بالإضافة إلى ثلاثة شبان بالتقسيم الديني نفسه وشخصيات أخرى أهمها شخصية الحاج العائد حديثا من المشرق. وطوال أحداث الفيلم يستثمر بوغدير وقتا طويلا في إظهار أوجه الحياة المجتمعية لمختلف هذه الشخصيات، حيث تنتفي أي تقسيمات دينية، ويحضر الانتماء إلى الوطن كضامن للوحدة والتعايش.

فالفتيات وأمهاتهن يؤدين الصلاة داخل الكنيسة دون أدنى اعتبار لخصوصية الطقوس الدينية التي تحكم كل دين على حدة، ويتبادل الجميع الزيارات والهدايا، كما يشارك كل السكان في الاحتفال الديني المسيحي، ويهبون لاستقبال كلوديا كاردينال وكأنها عادت إلى تونس فاتحة ظافرة، في وقت لا يهتم فيه أحد بالتوتر السياسي الذي يشهده الشرق الأوسط باستثناء شخص بدا مجنونا من بداية الشريط إلى نهايته، وفي جانب آخر يحتسي الآباء الخمر على ظهر أحد المراكب دون رادع ديني... وعلى هامش هذا الاندماج الذي يطبع علاقة السكان، يظهر الحاج (جميل راتب) كاستثناء للقاعدة بسبب تشبعه بأفكار دخيلة(!) قادمة من المشرق العربي، حيث تحول إلى إنسان غريب عن مجتمعه الأصلي، تنسج حوله الأساطير والخرافات، كما يتبين من حوار الأطفال وهم يتلصصون عليه داخل فيلته. ومن هذا المنطلق أسبغ عليه المخرج كل صفات المكر والخديعة والاستغلال. فهو الذي يقايض بين زواجه بمريم (الفتاة المسلمة) وبقاء عائلتها داخل المنزل الذي تكتريه منه، وهو الذي يحرم الربا على نفسه ويحلل الشراء، وفق شروط استغلالية لا يقبلها العقل والمنطق، وهو الذي يفسد العلاقة الحميمية بين العائلات المختلفة بعد وشايته بالفتيات الثلاث رغبة منه في جسد مريم، وليس بدافع الدفاع عن الشرف، كما يريد أن يوهم به الآخرين، كما أنه يقف وراء مطالبة مريم بوضع الحجاب وكأنه مستورد من الشرق ولا علاقة له بالتعاليم الدينية الإسلامية - ملاحظة سنسجلها على الشريطين الآخرين - بالإضافة إلى إظهار كرهه الشديد لليهود.

وتأسيسا على ما سبق، نجد أن الخطاب الفيلمي يريد أن يعلن صراحة أن الشر مصدره الأساسي هو الشرق، فهو الذي أدى إلى زعزعة التعايش السلمي بين مختلف مكونات المجتمع التونسي، باختلاف دياناتهم أو «لا دياناتهم». وخلاصة القول أن فريد بوغدير يود أن يقول بصريح العبارة إنه إذا كانت الأديان سبيلا ووسيلة للتفرقة بين الناس فلتذهب إلى الجحيم وليبق الإنسان. وهو لا يختلف كثيرا في هذا مع المدافعين عن فكرة عالمية الثقافة أو إنسانية الحضارة (يوسف شاهين مثلا وهو نتاج تجربته في الإنتاج المشترك).

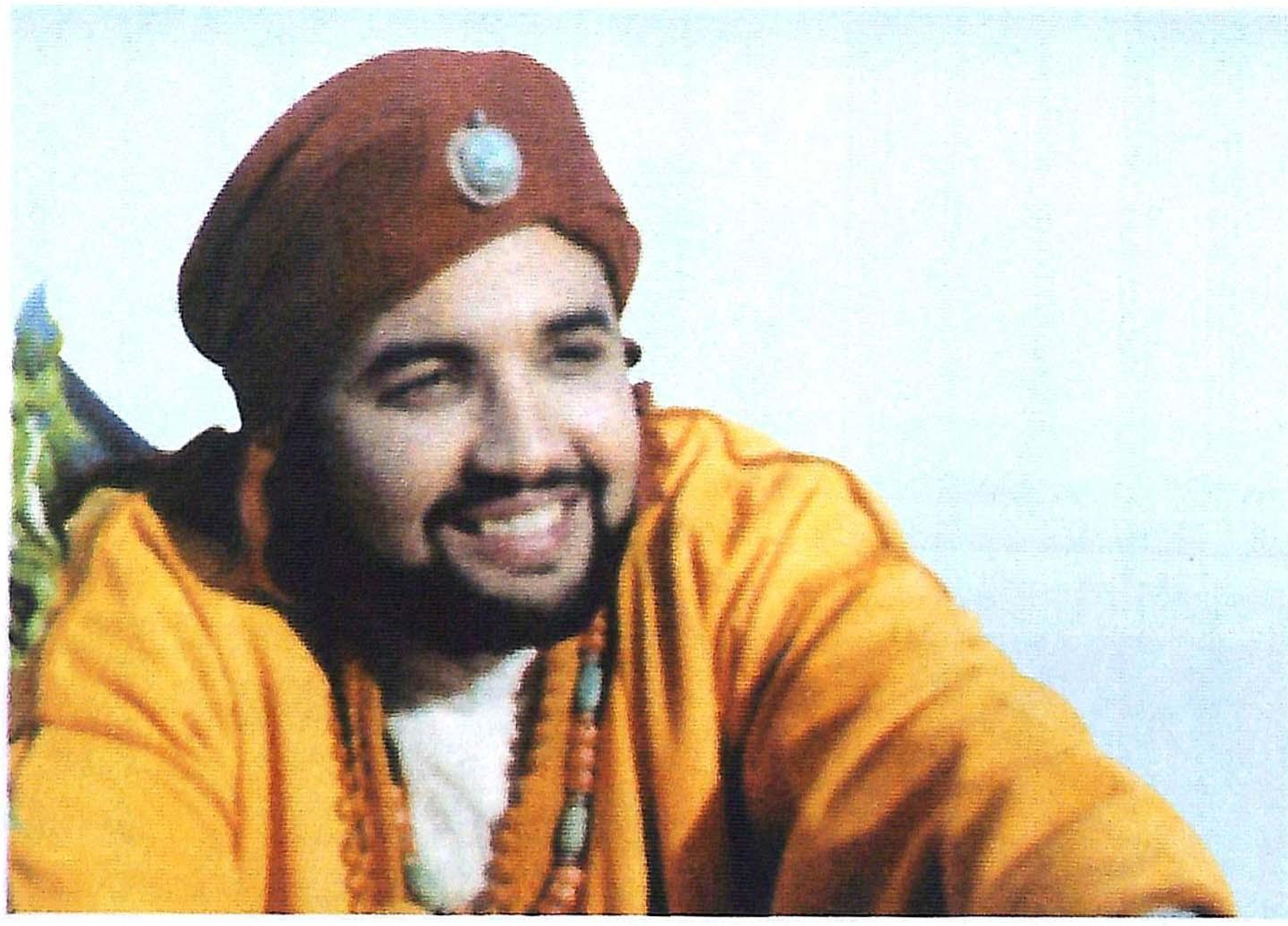
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

– **السياسة**: يتأطر المعطى السياسي الذي يحاول المخرج، ومن معه أو من وراءه التطرق إليه عبر أحداث الفيلم بمحددين اثنين: الأول يتعلق بالمرحلة الزمنية التي تدور خلالها الأحداث. فاختيار مرحلة ما قبل ٥ يونيو ١٩٦٧ لا تخفى مراميه وأهدافه على أحد. والثاني يتمثل في الإصرار على الإشارة منذ اللقطة الأولى إلى مكان الأحداث بعبارة «تونس – شمال أفريقيا»، مما يعني التفريق بين الدول المغاربية وبقية البلدان العربية. علما أن مصر- جمال عبدالناصر ارتبطت أكثر بفكرة القومية العربية على حساب انتمائها الأفريقي، وهو ما يضعها خارج التصنيف الجغرافي الذي حدده الشريط.

أما الخطاب السياسي الذي سعى المخرج إلى تمريره، فقد ارتكز على ثلاث نقاط أساسية، أولاها: الصراع العربي الإسرائيلي وتأثيره في الأوضاع الداخلية لتونس، ثانيتها: الدفاع عن دور المكون اليهودي داخل المجتمع التونسي، ثالثتها: التأكيد على البعد الفرنكفوني للمجتمع نفسه.

يركز فريد بوغدير اهتمامه على شخصية الحاج باعتباره سفيرا للفكر المشرقي في تونس، حيث لا يترك فرصة تفوته من دون إظهار مدى كرهه الشديد لليهود، بفعل تأثره بما يحدث في الشرق الأوسط (مصر تحديدا)، حيث يظهره في أحد المشاهد وهو يستمع لإحدى خطب الزعيم الراحل جمال عبدالناصر في مشهد مظلم (لا شيء يترك للمصادفة في العمل السينمائي!) يصرح فيه مباشرة بعد ذلك بنواياه ودسائسه الرامية إلى اقتناء ممتلكات اليهود الذين سيضطرون حتما إلى مغادرة البلاد إذا وقعت الحرب الوشيكة، مصدرا أوامره لخادمته بالتحري وجمع المعطيات المتعلقة بكل المغادرين المحتملين، حتى يكون على بينة من أمره. وللتأكيد على الارتباط الوثيق بين أحداث المشرق والوضعية الداخلية لمجتمع حلق الوادي، فإن موت الحاج (الجسم المزروع في كيان هذا المجتمع كممثل لفكر دخيل) يتبعه انفراج في التوتر السائد هناك. هذا الانفراج الذي لا يستمر طويلا، حيث تندلع «الحرب»، في وقت يظهر فيه الأباء الثلاثة متعانقين متلاحمين، ونحن نقرأ على الشاشة ما مفاده أن يهود تونس اضطروا إلى مغادرة بلدهم الأصلي رغما عن إرادتهم، لكنهم لم ينسوا أبدا حلق الوادي وشاطئها. وإلى جانب شخصية الحاج يرتبط الخطر القادم من الشرق بما يبثه مذياع التصقت به إحدى شخصيات الشريط من بدايته إلى نهايته متنقلا بين إذاعتي القاهرة وبيروت، حتى أصابه ذلك باختلال عقلي!

وبموازاة مع ما سبق، دافع الشريط بضراوة عن الدور الذي لعبه اليهود إبان مرحلة ما يسمى بمقاومة الاستعمار الفرنسي، وهو ما قد يكون صحيحا. ففي أحد مشاهد الشريط يتحدث أحد رواد المقهى عن اليهود واصفا إياهم بالمكر والخبث، معتبرا إياهم سيفا ذا حدين يتقنون اللعب على الأوتار كلها مؤكدا ضرورة عودتهم إلى بلدهم!، لينتفض الأب المسلم وصاحب المقهى، مدافعين عن وطنية اليهود التونسيين وصدق انتمائهم إلى الوطن، عبر محاضرة بليدة وتقريرية عن التحرير! ودخولهم السجن بسبب ذلك. ولم يسلم المشهد من التلميح مرة أخرى إلى المشرق من خلال كلام وجهه صاحب المقهى إلى أحد رواده قائلا: أليس اسمك الطرابلسي؟ لماذا لا تعود أنت أيضا إلى بلادك؟ لكن عليك أولا أن تعرف إن كنت من طرابلس ليبيا أم طرابلس لبنان. قبل أن يختتم مرافعته بالتأكيد على أن الطيبين والخبثاء موجودون في الجانبين، وأن ممارسة السياسة ترتبط بالانتماء والوطنية وليس بالدين. لكن الغريب في الأمر أن هذا الدفاع لم يشمل، ولو بإشارة بسيطة، مسيحيي تونس باعتبارهم أحد مكونات المجتمع المحلي، كما يوضح الشريط ذلك من بدايته إلى نهايته، وهنا يتضح بجلاء عدم براءة الخطاب السياسي المراد تمريره.


فيلم كيد النساء

أما النقطة الثالثة المتعلقة بالبعد الفرنكفوني للمجتمع التونسي، فقد أملاه التمويل المشترك الذي كان مصدره الأساسي فرنكفونيا، وهو ما طبع حوار الشريط الذي غلبت عليه اللغة الفرنسية حتى في أغنية «الجنريك» التي غالبا ما تكون في السينما مفتاحا وتوطئة أولية لجذب اهتمام المتفرج، وإدماجه في الفضاء العام الذي سيحكم أحداثه. وقد نستسيغ استعمال الفرنسية بالنسبة إلى عائلات مترفة لا صلة لها بالواقع الحضاري واللغوي للبلد، كما هو متجسد في مجتمعاتنا المغاربية إلى اليوم، لكننا لن نستسيغ بتاتا إقحام هذه اللغة في أحاديث فئات شعبية تنتمي إلى واقعها قلبا وقالبا، وربما رغما عنها أيضا، فبائع الكاكاو على الشاطئ مثلا، لن يكون بتلك البلاغة اللغوية التي قدم بها، خصوصا إذا أخذنا بعين الاعتبار الفئة العمرية التي ينتمي إليها.

– **الجنس**: كان من الضروري البحث عن صيغة تسمح بدمج هذا المكون الثالث، فكانت حكاية الفتيات الثلاث (مريم، جيجي وتينا) اللواتي يقررن العزم على التحول من مرحلة «بنت» إلى مرحلة «امرأة»، مما يقتضي فض بكارتهن قبل الزواج كثورة على التقاليد المحلية البالية، التي لم تعد تساير طموحهن! وعبر مشوار بحثهن عن المرشحين للقيام بهذه المهمة المقدسة، يتحفنا المخرج بمشاهد عري يقدمها قرابين لأولياء نعمته من المولين.

فعلى المستوى الأول، كان الاهتمام منصبا على إبراز مفاتن الفتيات الثلاث، مع تأثيث ذلك بمشهد عرس راقص أخذ وقتا طويلا من مدة عرض الشريط، ورفض خلاله المدعوون الاستماع للموسيقى الكلاسيكية التي اقترحها عليهم اليهودي على شرف ضيفته كلوديا كاردينال، ونالت استلطاف زوجته في وقت انتفض فيه الآخرون مطالبين بموسيقى تتوافق مع مصطلح «هز البطن»، تأكيدا وتغذية للنظرة الغربية لمجتمع ألف ليلة وليلة. وعودة إلى مشاهد العري التي احتواها الشريط لا بد من إبداء ملاحظة تبدو أساسية، وتتعلق بنصيب الفتاة المسلمة «مريم»، من هذه المشاهد التي زادت على ستة، تظهر مرتين نائمة بلباس خفيف لا يستر من جسدها إلا القليل، القبلات الحارة أثناء الحفلة التي نظمها شبان ثلاثة على هامش العرس، تلاعب الحاج وتتدلل عليه بإبراز أنوثتها ومفاتن جسدها، تظهر مرتين عارية تماما حين يتلصص عليها الحاج وهي تستحم وأخرى في نهاية الشريط حين تقف أمامه عارية داخل فيلته مسببة بذلك وفاته في الحين، في وقت كان نصيب الفتاة المسيحية «جيجي» مشهدين اثنين، أما الفتاة اليهودية «تينا» فلم تظهر بشكل عار وفاضح طوال الشريط، بل أصر المخرج على تبرير تقبيلها لأحد الشبان بوقوف وإلحاح الفتاتين الأخريين عليها من أجل القيام بذلك، كما كان الشأن بالنسبة إلى قرارهن بفض بكارتهن، حيث كانت أكثرهن استعدادا للتراجع والعدول عن هذه الفكرة.

أما على المستوى الثاني، فقد بالغ المخرج، الذي كتب السيناريو في الآن نفسه، في حواراته البذيئة التي اتخذت من الجنس والخيانة الزوجية محورا أساسيا وشبه دائم لها. وهي أحاديث نشك في أنها قد تحدث بتلك المباشرة والوقاحة في مجتمع يقال إنه عربي ومسلم، خصوصا إذا أخذنا بعين الاعتبار الحقبة التاريخية التي يتناولها الشريط، على رغم كل ما تتمتع به المرأة التونسية من حرية لا علاقة لها بالحرية السياسية. يذهب البعض إلى تصنيفها في خانة الانحلال والدعوة إليه. كما أن الشريط اختصر اهتمامات شباب حلق الوادي في مجرد ملاحقة الفتيات ومغازلتهن والتلصص عليهن عند الاستحمام، قبل أن يحولهن إلى عاجزين جنسيا حين فشلوا في القيام بمهمة فض البكارة على أحسن وجه.

بيضاوة

تعد التجربة السينمائية للمخرج المغربي عبدالقادر لقطع من أكثر التجارب إثارة للجدل في المغرب، ليس لغناها على المستويين الكمي والكيفي، ولكن للضجة التي غالبا ما تصاحب عرض أفلامه التي لم تتعد حتى الآن ثلاثة أفلام روائية طويلة، فقد شكل شريطه الأول «حب في الدار البيضاء»، الحدث الأبرز الذي ميز أشغال المهرجان الوطني الثالث للسينما المغربية، المنعقد في مكناس سنة ١٩٩١ لطبيعة موضوعه، قبل أن يجسد ما سمي لحظتها بداية «المصالحة» بين الجمهور المحلي وأفلامه الوطنية ممثلا في الإقبال الجماهيري الذي حظي به إبان عرضه في القاعات المغربية. كما أثار فيلمه الثاني «الباب المسدود» ١٩٩٥، الكثير من اللغط أولا بسبب المشاكل الإنتاجية التي ميزت مساره بعد إعلان إفلاس الشركة الفرنسية المساهمة في إنتاجه، مما أدى إلى حجزه في فرنسا، حتى تدخل المركز السينمائي المغربي وأعاده إلى صاحبه، وثانيا بسبب موقف الرقابة من بعض مشاهده التي طولب الموزع بحذفها مقابل السماح بعرضه داخل القاعات المغربية. وفي الوقت الذي كان فيه الجميع متابعا لفصول هذه الحادثة، كان لنا موعد مع العرض العمومي لشريطه الثالث «بيضاوة»، الذي أثار بدوره ردود فعل متباينة تفاوتت بين الترحيب والاستنكار واللامبالاة الناجمة عن عدم الرضا وعدم الرغبة في إثارة حفيظة المخرج، الذي طالبه البعض بإسقاط هذا الشريط من خزانته السينمائية الفقيرة أصلا.

يندرج شريط «بيضاوة» – لفظ يعني سكان مدينة الدار البيضاء- ضمن ما يسميه لقطع محاولة التشويش على ما يبدو أنه أمكنة ومواضيع محرمة في حياتنا الاجتماعية، وهو إنتاج مغربي – فرنسي – كندي مشترك (١٩٩٨-١٩٩٩)، حصل على دعم مالي من المركز السينمائي المغربي قيمته مليون و٣٠٠ ألف درهم، لكن عرضه أعاد طرح مجموعة من تساؤلات حول توجه ومسار لقطع «السينمائي»، باعتبار أنه لم يخرج طوال أشرطته الثلاثة، وكذا فيلمه القصير «نهاية سعيدة» ١٩٩٦ عن تيمة الجنس إلى أن بلغ ذروته في «الباب المسدود»، حين تحول إلى الشذوذ الجنسي، مما حتم على كاميراه أن تبقى حبيسة غرف النوم والحانات، وكأنه يريد أن يختصر لنا مغربنا في هذين الفضاءين.

– **الدين**: اقتصرت معالجة شريط «بيضاوة» لموضوع الدين على تسليط الضوء على ظاهرة الأصولية أو التطرف الديني وفق منظور عبدالقادر لقطع لهذه الظاهرة، ومدى تغلغلها داخل النسيج المجتمعي المغربي، ملحا على طرق عملها واستقطابها لأطفال المدارس أساسا.

هكذا نتتبع حكاية الطفل «كمال» ابن الموظف البنكي البسيط «عمر» وهو يتحول من براءة الأطفال إلى آلة مبرمجة قابلة لتنفيذ أي أوامر تصدر إليه من طرف معلمه الأصولي / المتطرف الذي يستعين في «تجنيده» بزميل له، تحول إلى ببغاء يردد أقوال معلمه باستمرار، مما يعني قتل ملكة الإبداع والخلق لديه، إثر عملية غسل دماغ مكثفة وممنهجة. تتسلل إلى عقل «كمال»، إذن افكار سوداء جعلته يتهرب من صديقته الصغيرة – التي لم تكن تجد حرجا في إمطاره بالقبلات أمام الملأ – على إثر المواعظ التي كان زميله يلقنها إياه عن تحريم الحديث إلى الفتيات وتقبيلهن أو الاختلاء بهن. كما نعلم أنه أهدى أمه حجابا نعتته في حوارها مع والده بـ «لباس الإيرانيات»، في وقت أهدى فيه والده جبة إسلامية بدل قنينات الخمر التي كان يكلفه بشرائها من أحد الباعة السريين. ثم نراه يواظب على قراءة بعض الكتب التي ألفنا مصادفتها وهي تباع على الأرصفة والمكتبات عن عذاب جهنم وعذاب القبور وأهوال يوم القيامة وغيرها، في مشاهد يصر المخرج على تبيان الرعب والكوابيس التي تتملكه عند قراءتها، عربونا للإرهاب النفسي والذهني الذي يتعرض له، على عكس الحبور والبهجة اللذين يتملكانه وهو يمارس

هوايته في العزف على القيثارة التي هجرها فيما بعد، انسجاما مع تغيراته السلوكية.

كما يصر المخرج على إثارة المغريات التي يستعملها أعضاء هذه الجماعات لاستقطاب هؤلاء الأطفال، من قبيل الدروس الخصوصية المجانية، وإلى تعليم فنون القتال للأطفال المميزين، وكذا تنظيم مخيمات صيفية خاصة بهم، حيث يتلقون تكوينا عسكريا في أفق تأسيس جيش إسلامي لمحاربة أعداء الله. كما ينوه إلى ذلك مدرب الكاراتيه في أحد المشاهد لإقناع الطفل باختلاف ما يعنيه عن التجنيد في الجيش النظامي الذي يخشاه. والمعروف أن هذه مجموعة كليشيهات مستهلكة تسعى للتقليل من شأن بعض الجمعيات التي تنشط فعليا على الساحة، وفق قناعات دينية قد نختلف أو نتناقض كليا معها، لكننا لا نملك حق تسطيحها وتبسيطها إلى حد إفراغها من محتوى حصيلة عملها الميداني الذي لن يستطيع أحد إنكاره.

ويبلغ الشريط ذروته حين يعقد الطفل «كمال» العزم على قتل والديه اللذين أصبحا في نظره فاجرين ضالعين في الكفر والفسق، حتى أنه اعتبر الجنين الذي في بطن أمه ابن حرام، على رغم شرعية العلاقة التي تجمعهما. وفي ظل التيه الذي يعيشه «كمال» نتيجة ما تلقاه من تعاليم على يد معلمه ومن معه، وعدم قدرته على مجابهة التناقضات التي ولدها ذلك في مخيلته الصغيرة وإحساسه بالضياع، لم يجد أمامه إلا الارتماء في أحضان أمواج البحر في محاولة يائسة للانتحار، لولا تدخل المكتبي ومعلمته المتحررة وصديقيه وزميله (الذي لا نفهم الانقلاب السريع في شخصيته، وهو الذي خضع، حسب منطق المخرج، لعملية تملك فكري همجي ومخرب) في وقت توارى فيه معلمه / سبب معاناته التقهقر، ملقيا بالمسؤولية على عاتق الطفل الذي ساعدهم على استقطابه وتجنيده.

وبموازاة مع تلاحق أحداث الشريط، أصر عبدالقادر لقطع على تقديم مشهد منفصل تماما عن التسلسل الطبيعي للبناء الدرامي للفيلم، حين صور امرأة منقبة أرادها أن تسير وراء زوجها، وأن تظهر عداء غير مفهوم تجاه الطفل «كمال» من دون أن تكون بينهما معرفة سابقة، ومن دون أن يكون هذا الأخير في وضع قد يثير حفيظتها.

وليزيد المخرج الطين بلة، أمعن في إظهار عيني المرأة وهما تغليان وتتحولان إلى نيران مشتعلة تثير ذعر الطفل وهلعه، وهي الصورة نفسها التي استثمرها في ملصق الشريط، في محاولة مكشوفة لاستقطاب أنظار المتفرج المحلي، وخصوصا العين الغربية التي تكونت لديها تخيلات معينة لظاهرة «التطرف الديني»، غذتها ديكتاتورية الإعلام الغربي في تعامله مع مثل هذه الظواهر من دون التعمق في جوهرها وأسبابها وطموحاتها، والفلسفة التي قد تكون مبنية عليها.

– **السياسة:** ينطلق التناول السياسي في فيلم «بيضاوة» من ظاهرة الخوف المرضي الذي تربى عليه المواطن المغربي في علاقته مع السلطة الأمنية بمختلف تفرعاتها، مؤسساتها ورجالها. فمع بداية الشريط وبعد تعرفنا على شخصياته الرئيسية داخل مكتبة يملكها السيد مصطفى (سعد الله عزيز)، نتتبع عودة هذا الأخير إلى بيته. وعند مدخل العمارة يفاجأ بوجود استدعاء من مركز الشرطة في صندوق الرسائل الخاص به فتتسارع دقات قلبه من هول الصدمة، حتى أنه لم يتمعن في الاستدعاء لمعرفة أنه غير معني به، فتتسرب إلى عقله، وهو المناضل السابق ذو الميول اليسارية، تصورات ذهنية ظلت مخيلته تختزنها

عرق البلح.. محاولة رضوان الكاشف

عن مرحلة سوداء من تاريخ المغرب الحديث، عرفت اعتقالات واختطافات بالجملة نتيجة الغليان السياسي الذي شهدته البلاد.

يمتنع مصطفى عن ولوج منزله بعد اكتشافه الاستدعاء المذكور، مفضلا الخروج من العمارة والجلوس في المقهى لترتيب أفكاره، والبحث عن سبب ممكن يوصله به، لكنه يفاجأ بأن المقهى ذاته لم يعد مكانا آمنا كما هو حال الشارع أيضا، حيث دوريات الشرطة في كل الأركان. يلتفت مصطفى يمينا ويسارا وهو يعود إلى بيته حيث يقرر الاحتماء بجدران غرفته التي حولها إلى سجن حقيقي يعكس مدى الهلوسة التي وصل إليها، إذ نراه يتلصص على الشارع من نافذة الغرفة للتأكد من عدم وجود مخبرين أمام العمارة، أو يقفز من مكانه لمجرد سماعه طرقا على الباب ظنا أنها الشرطة جاءت لاعتقاله، ثم يمتنع عن تناول وجبة الغداء مع أبنائه، ويسارع لإحكام إغلاق باب غرفته حين تهم زوجته بدخولها، مستعيدا بين الفينة والأخرى ذكرياته النضالية عبر فلاش باك يتلقى فيه صفعة من أبيه، وهما يتجادلان حول ماركس أو «الملتحي» كما يسميه الأب. وكلها مشاهد، وإن بدت طويلة، فإننا نعترف بأن عبد القادر لقطع قد وفق بامتياز في إخراجها، مستفيدا من الأداء الكبير للممثل «سعد الله عزيز» الذي نجح في نقل أحاسيس القهر والرعب بشكل جعل المتفرج يتماهى معه باعتبار مشكلته مشكلتنا نحن أيضا بدرجات متفاوتة بالطبع.

ومع مرور الأحداث ننتقل من حكاية المكتبي إلى حكاية مقدم الحارة الشعبية «صلاح الدين بنموسي»، الذي كلفه رئيسه بالتحري حول المعلمة سلوى «كرين عتكوف» على إثر طلبها الحصول على جواز السفر. هذا التحري، الذي يتخذ مسارين اثنين اختلط فيهما الرسمي بالشخصي بتقاطع الهاجس الاستعلاماتي بالجنسي، جعل المقدم يستنفر كل طاقاته وزبانيته ووسائل ترهيبه وترغيبه لأبناء حارته ابتداء بالحارس الليلي «نور الدين بكر»، مرورا بالجزار «عمر السيد» وبعض شبان الحي الذين ألفوا التلصص عليها، وانتهاء بالمومس فيفي «سعيدة جواد» التي تمارس عملها بمباركة منه، بل استعان أيضا بفقيه الحي الذي قرر لقطع أن يجعله فاسدا أخلاقيا وراغبا في جسد المعلمة كغيره من أبناء الحي. من هذا المنطلق يبدو واضحا أن المخرج أراد أن يبرز مدى الهيمنة التي يتمتع بها رجل السلطة في مجتمعنا؛ لكنه سقط بعمد أو من دونه في إظهار المغاربة مجرد تابعين طيعين ومخبرين يسارعون في تقديم قرابين الولاء لأضعف تراتبية سلطوية وهي «المقدم» في سلم الجهاز الأمني المغربي، فكيف يا ترى سيكون حالهم مع من هم في أعلى الهرم السلطوي؟

– **الجنس:** يصر عبدالقادر لقطع على أن يبصق علينا من داخل شاشات العرض، بعد أن يحولنا إلى مجرد أصحاب عقد ومكبوتات جنسية وسياسية.

والأدهى من كل ما سبق أن ما لحقنا حدث، وما زال يحدث، تحت غطاء الجرأة والحديث عن المسكوت عنه، وما شابههما من ألفاظ لم تعد تنطلي على أحد بعد أن أصبحت أكثر ميوعة من الميوعة ذاتها.

وتزداد حيرتي في تفسير هذه الغارة اللاأخلاقية التي شنها علينا المخرج وأنا أقرأ مقتطفات من حوار كان خص به صحيفة مغربية أسبوعية على إثر قرار لجنة الرقابة حذف بعض مشاهد فيلم «الباب المسدود»، حيث يقول جوابا عن سؤال حول رفضه عرض الفيلم احتجاجا على قرار تلك اللجنة «إنه كذلك (يعني موقفه) مرتبط بالاحترام الذي أكنه للمتفرج كشريك وفاعل ثقافي أساسي، وبحق هذا المتفرج في رؤية الأفلام بكاملها، وهو حق يؤدي عنه ثمنا لا تؤديه أي لجنة رقابة عوضا عنه». وفي جانب آخر يصرح بقوله «إذا كنا حقا نؤمن بالديموقراطية وحرية التعبير ونطمح إلى التطور والعصرنة، فإنه من الضروري أن نكف عن النفاق وعن اعتبار المواطن إنسانا غبيا وقاصرا، وأنه في حاجة دائمة إلى من ينوب عنه حتى في اختياراته الثقافية».

ومبعث حيرتي هو التناقض التام الذي يطبع أقوال وأفعال عبدالقادر لقطع، فبقدر ما كانت بعض أجزاء تصريحاته جميلة، كانت تجلياتها على المستوى العلمي غاية في القبح والتردي. ففي فيلمه المعنون «بيضاوة» يتجاوز صاحب «حب في الدار البيضاء» كل حدود الاحترام واللياقة التي يفترض أنها تربط المبدع بالمتفرج.

إن «سينمائيينا»، بإصرارهم الغريب على الاقتصار في أعمالهم على استثمار الثلاثية المشهورة الدين، السياسة والجنس، لا يفعلون شيئا غير تأكيد الأحكام المسبقة التي يغذيها ممولوهم حول هذه المواضيع تجاه مجتمعاتهم، في محاولة لإغراء العين الغربية، ولو على حساب ما تشهده مجتمعاتنا من تطور بطيء لكنه محسوس - مع ذلك - استجداء لتمويل جديد أو فرصة مشاركة في مهرجان ما، وبالعودة إلى شريط «بيضاوة» موضوع هذا المقال، نجد أنه كرس بامتياز هذه الظاهرة بتصويره المغاربة منشغلين بهدف واحد لا ثاني له في حياتهم، متمثلا في البحث عن إشباع رغباتهم الحسية ونزواتهم الجنسية، لا فرق في ذلك بين صغيرهم وكبيرهم، غنيهم وفقيرهم، مع تأثيث الفيلم بهاجس الرعب والخوف من السلطة من جهة والتخويف من المد الأصولي من جهة أخرى، إرضاء للرؤية الأوروبية لواقعنا.

يحاول عبدالقادر لقطع في حواراته المتعددة إقناعنا بأن اشتغاله على الجسد الأنثوي يستهدف، في الأساس، خدمة «مشروعه» السينمائي الذي ينعته بالجريء والحداثي.

لكن استعراض المشاهد الموظفة لخدمة هذا التوجه، يسترعي الانتباه إلى أنها مشاهد مقحمة يمكن الاستغناء عنها تماما، من دون أن يخل ذلك بتسلسل أحداث الشريط، وكمثال على ذلك لا نعرف أي أهمية تكمن وراء إقحام مشهد التأوهات الجنسية مرتين والاستماع إليها من طرف الطفل بطل الشريط، التلصص من وراء الباب على المعلمة وهي ترتدي ملابسها من طرف أحد الشبان، التلصص عليها من طرف جميع رجال الحي، الحديث بين أبناء المكتبي حول شهر رمضان بلا مناسبة إلا لإظهار تحريم الممارسة الجنسية أثناء الصوم، تصوير مشهد اعتقال البوليس لشخصين لمجرد عدم توفرهما على عقد الزواج ومعاودة الحديث عن الظاهرة نفسها بين المكتبي وزوجته، ممارسة المكتبي للجنس مع زوجته وهو في قمة خوفه من ملاحقة البوليس له. حوار المقدم والحارس الليلي الذي كان ساقطا إلى أكبر الحدود، وهو ما راج بين المقدم والعاهرة التي لا نرى داعيا لوجودها وإقحامها داخل أحداث وشخصيات الشريط، بالإضافة إلى حوارات الطفل (البطل) مع زميلته في الدراسة عن الجنس والجسد الأنثوي من جهة، وعن التأوهات الجنسية التي ألف سماعها كل ليلة منبعثة من غرفة أبويه من دون إبداء أي حرج، ولعل الضجة التي أحدثها خروج شريط «حب في الدار البيضاء» في بداية عقد التسعينيات أغرت مخرجه عبدالقادر لقطع، وجعلته يتعامى عن حقيقة الأسس الأخلاقية التي ينبني عليها المجتمع المغربي، على رغم ظاهرة الانفتاح التي يتميز بها بشكل كبير. ولأن الشيء إذا زاد على حده انقلب إلى ضده، كان رد الفعل الجماهيري باردا تجاه شريط «بيضاوة»، على عكس ما كان ينتظره الواقفون وراء إنتاجه بكل تأكيد.

«الأبواب المغلقة»

شكل الحضور الأجنبي إحدى السمات الأساسية التي ميزت انطلاقة فن السينما في مصر، وتطوره بمختلف مستوياته الإبداعية والتجارية. هذا الحضور الطاغي الذي استطاعت «الصناعة السينمائية المصرية» الانفلات منه لعقود عديدة عرفت دخول رؤوس الأموال المحلية، عامة وخاصة، إلى دائرة الإنتاج وتكوين كوادر فنية بمستوى حرفي عال، مكنها من تسيير دواليب البيت السينمائي المصري. لكن طموح البعض وتطلعه إلى العالمية من جهة، والأزمة الإنتاجية التي عرفها القطاع العام منذ سنوات من جهة أخرى، دفعت بالعديد من المبدعين العاملين في الميدان إلى البحث عن موارد مالية خارجية، تسمح لهم بتحقيق مشاريعهم السينمائية المؤجلة لخروجها عن المألوف والسائد مرة، ولضعف الإمكانات المتاحة لهم مرارا.

ولعل المخرج يوسف شاهين يبقى واحدا من علامات وأعمدة هذا التوجه المنفتح على دائرة الإنتاج المشترك مع أوروبا وخصوصا فرنسا، من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خلال شركة مصر العالمية للإنتاج التي فرخت عددا لا بأس به من تلامذة المدرسة الشاهينية، من بينهم أسماء البكري «كونشرتو درب السعادة، أحلام صغيرة...» يسرى نصر الله «مرسيدس، المدينة...»، رضوان الكاشف «عرق البلح...» خالد يوسف «العاصفة» وآخرون. وقد انضم إلى هؤلاء المخرج الشاب عاطف حتاتة في باكورة أعماله الروائية الطويلة، وهو فيلم «الأبواب المغلقة».

يستعرض الفيلم قصة الفتى المراهق حمادة «أحمد عزمي»، الذي يعيش مع أمه «سوسن بدر» في شقة متواضعة فوق سطح بيت في حي شعبي فقير في مدينة القاهرة. ومن خلال متابعتنا لقصة الفتى وأمه التي تشتغل خادمة في بيوت الأثرياء بعد انفصالها عن أبيه وانقطاع أخبار أخيه المهاجر إلى العراق، نتعرف مجموعة من الشخصيات الأخرى التي تتداخل قصصها مع القصة الرئيسية «الصديق المراهق، المدرس، الثري وزوجته، المجموعة الإسلامية، الجارة، فتاة الليل، الأب...»، ومن خلالهم نتعرف طبيعة الوضع الذي يعيشه المجتمع المصري بتناقضاته السياسية وفوارقه الطبقية وطموحات أفراده.

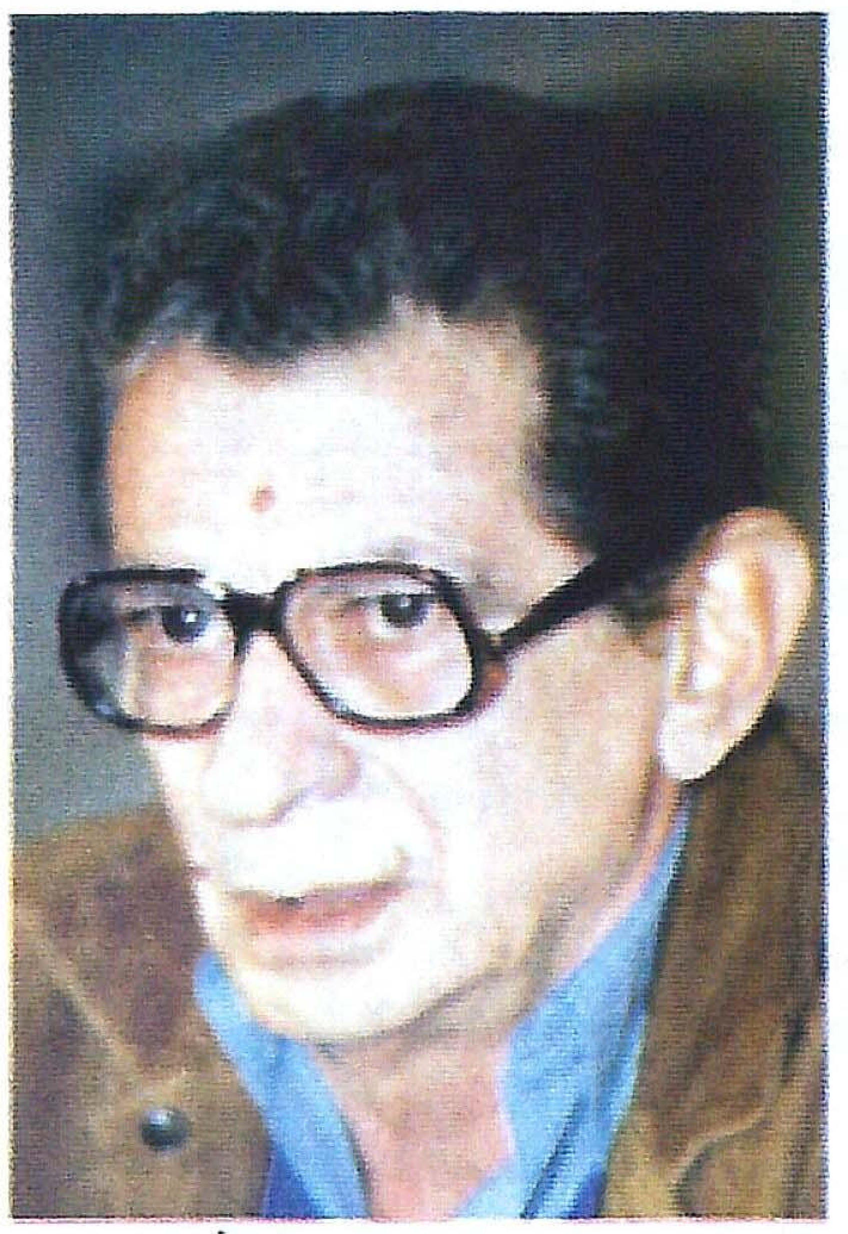
إلى هنا يبدو كل شيء على ما يرام، لكن تحليل الشريط يحيلنا إلى العديد من التساؤلات التي تصبح مشروعة وقابلة للطرح والتناول.

- **الدين:** كان طبيعيا أن يتمحور الجانب الديني في شريط «الأبواب المغلقة» على إحدى التيمتين اللتين شغلتا، ولا تزالان، الشارع المصري متمثلتين في المسألة القبطية أو ظاهرة الجماعات الإسلامية، خصوصا أن المرحلة التي يتناولها المخرج عاطف حتاتة في شريطه «بداية التسعينيات» عرفت مدا أصوليا متناميا من جهة، وانبعاثا جديدا للمسألة القبطية كأقلية دينية. وكان أن وقع اختيار المخرج على الظاهرة الأولى، ربما بسبب ارتباطها الوثيق بالخلفية التاريخية التي حملها شريطه «حرب الخليج»، والتي سمحت بتقوية صفوف الجماعات الإسلامية سواء من حيث تضخم عدد المنضوين تحت لوائها عاملين أو متعاطفين، وضخ دماء جديدة في الطرح الفكري والسياسي لهذه الجماعات، وأضفى عليها نوعا من الشرعية والمصداقية كانت في أمس الحاجة إليهما.

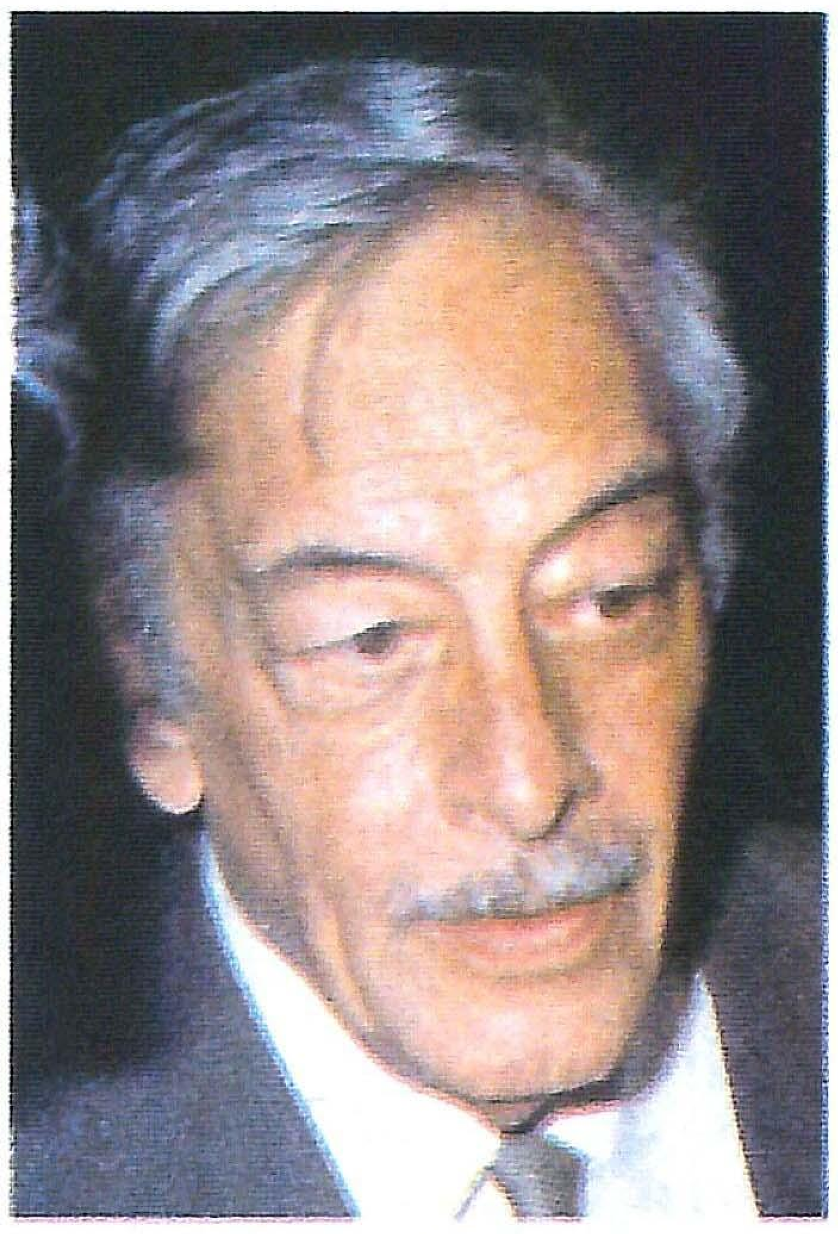
هكذا حاول عاطف حتاتة - كما فعل لقطع - رسم صورة كاريكاتيرية مسيئة إلى الجماعات الدينية الإسلامية، مصرا على تبيان نقطتين أساسيتين:

الأولى: تتمثل في هذا الحضور الطاغي والفعلي للإسلاميين أو الإسلام على الساحة، حيث أمعن في إظهار طغيان الحجاب لدى النساء، خصوصا فتيات المدارس، وكأنه يندد بذلك ويدعو إلى منعه، كما أعطى أهمية كبرى لسيطرة أتباع هذه الجماعات على المساجد وتحويلها إلى مراكز استقطاب ودعوة، بل أصبح هؤلاء يتحكمون في تنظيم مناحي حياة الأفراد والمجتمعات (محاولة تزويج الأم مخافة افتتانها، منع الجارة من ممارسة نشاطها كعاهرة...)، وكأنهم أصبحوا دولة داخل الدولة إن لم يكونوا هم الدولة ذاتها.

الثانية: تتعلق بوسائل الاستقطاب والتركيز الموجه نحو الأطفال والشباب على الخصوص، من خلال مسجد المدرسة، الولائم، تزويجهم بفتيات من مريدات الجماعة لتكريس السيطرة عليهم، منح الكتب والأشرطة الدينية، وكذا تنظيم دروس خصوصية مجانية يصحبها تدريس لمذاهب الجماعة وتوجهاتها - كما في «بيضاوة» مرة أخرى - هذا الضغط المتواصل على



يوسف شاهين نموذج التمويل الأجنبي



جميل راتب بطل فيلم «صيف حلق الوادي»

هؤلاء الأطفال يؤدي في النهاية إلى عملية غسل أدمغة ممنهجة وموجهة أيضا، تكرس لتكفير المجتمع والدولة وتغليب مبدأ الجهاد عن طريق تأسيس جيش إسلامي، يحرر البلد من الكفار محليين وأجانب (ألم يطلب حمادة من أمه حمل الحجاب والتزام البيت وعدم مغادرته كما أمر الشيخ، بل وصل به الأمر إلى قتلها حين ضبطها متلبسة مع أستاذه وهي أحداث تعود بنا إلى شريط «بيضاوة»، على رغم أن فعل القتل لم يحدث مع وجود نية لذلك، ربما لشرعية العلاقة الرابطة بين الأم والأب عكس حالة شخصيتي «الأبواب المغلقة».

يتم هذا التوجيه الممنهج باعتماد أحاديث وآيات قرآنية تعد بحوريات الجنة ولذاتها وبالخلود فيها، وهي مغريات تجعل الشباب سهل الانصياع، خصوصا مع ما يعانيه من حرمان مادي وكبت جنسي رهيب في حياته الدنيوية.

قد يقول قائل، إن عاطف حتاتة لم يقم إلا بنقل الواقع بأمانة يقتضيها عمله كسينمائي يسعى إلى التأريخ لظواهر اجتماعية وسياسية عاشها. لكن الذي يعاب عليه وعلى كثيرين هو هذا التعامل المتحامل على الجماعات التي نسميها بالإسلامية، الموجودة فعليا رغم أنوفنا جميعا، بالتركيز على تسطيح تحركاتها وإفراغها من كل ما تحمله من سخط جماعي على الأوضاع التي تعيشها الأمة، ومحاولة إبعادها أو الدعوة إلى تهميشها وإقصائها من كل فعل مستقبلي، يسعى لتصحيح هذه الأوضاع ومعالجتها تحت طائلة أفكار مسبقة معروفة، بدل مناقشة مضامين ما قد تكون حاملة له، ومواجهة اقتراحاتها بأخرى تبدو أكثر فاعلية وتأثيرا وإقناعا للمواطن العاجز عن كل تحرك، والطامح إلى قارب نجاة يتعلق به للوصول إلى بر الأمان بأقل الخسائر الممكنة.

- **السياسة:** ارتكز الخطاب السياسي لشريط «الأبواب المغلقة» على نقطتين أساسيتين مرتبطتين بالمضمون العام للشريط الذي يتخذ من حرب الخليج خلفية سياسة وتاريخية له، ومن التنديد بالجماعات الإسلامية حجر الزاوية في طرحه الديني.

فعلى المستوى الأول لم يستطع المخرج تعميق خطابه الفيلمي، وجعله معبرا بشكل حقيقي عن الكارثة التي حلت بالوطن العربي في الثاني من أغسطس ١٩٩٠، وما تلاه من أحداث وتطورات قطرية وعالمية، لا تزال تأثيراتها وتداعياتها بادية على الوضع العام في منطقة الخليج. ولأن الحدث كان عظيما، فإن تبسيطه والمرور عليه مرور الكرام، لم يكن ليشفي غليل المشاهد ويكسب الشريط القوة المفترضة في فيلم يناقش تلك المرحلة الدقيقة من التاريخ العربي المعاصر، التي تحاول بعض القوى الغربية قولبتها في الشكل الذي تراه ملائما لتوجهاتها وطموحاتها المستقبلية ورؤيتها المتربصة بالبلدان العربية والإسلامية.

وعلى المستوى الثاني ركز المخرج على استغلال الجماعات الإسلامية للدين، من أجل بلوغ أهداف سياسية غير بريئة على مستويي الخطاب والفعل، إذ ينتقد توجه هذه الجماعات التي تدعي أن الإسلام وحده كفيل بجمع كلمة الأمة على لسان أحد الجنود المصريين الذي قاتل إلى جانب قوات الحلفاء، في حين كان أخوه على الجانب الآخر يقاتل إلى جانب العراق، حيث اعتبر أن ليس له بلد منذ اليوم غير الإسلام. انتقاد المخرج ربما ينطلق من فشل الأطروحة العروبية والقومية التي جعلت من اللغة أساسا ممكنا للوحدة، وهو اختيار أظهر فشلا ذريعا ولم يزد الفرقة بين الدول العربية إلا اتساعا.

- **الجنس:** لم يسلم شريط «الأبواب المغلقة» من اعتماد النظرة الغربية إلى مجتمعاتنا العربية المرتكزة على إظهارنا في صورة مواطنين ومواطنات، لا يحركهم إلا الهاجس الجنسي المكبوت والشاذ المسيطر على مخيلاتنا وتفكيرنا، وسعينا إلى تحقيق رغباتنا تلك بكل الطرق الممكنة، جائزة كانت أو ممنوعة، مع التركيز على العلائق غير الشرعية المناقضة لتعاليم الدين الإسلامي، وتحميل هذه التعاليم مسؤولية ما نعانيه من كبت جنسي مزمن من المهد إلى اللحد. فكل شخصيات الشريط لا تلهث إلا وراء إشباع غرائزها، فالطفل حمادة يقع بين تناقضات لا قبل له باحتمالها، فمن جهة تبدأ رغباته الجنسية في الإلحاح عليه في إطار التغيرات السلوكية التي تطبع مرحلة المراهقة، ومن جهة أخرى يصطدم بالرادع الديني وخصوصا عدم وجود منفذ طبيعي لها؛ لتستيقظ رغباته الأوديبية تجاه والدته قبل أن تنجرف مع جارته بائعة الهوى التي لا ترى مانعا في ذلك، بل تدعوه إليه باستمرار بنظراتها وأقوالها وتصرفاتها. كما أن الالتزام الديني الذي يحاول التطبع به لم يمنعه من ممارسة العادة السرية والبحث برفقة صديقه عن دار للدعارة لإطفاء جذوة الرغبة المشتعلة داخله، ثم التوجه بعدها مباشرة إلى المسجد، هذا الصديق الذي لم يتوان عن انتهاك محارمه من أخواته البنات بسبب تزاحمهم في غرفة واحدة، مما دفع بزوج أمه لطرده من البيت. ولم تسلم شخصية الثري من هذا الجنوح، حيث حاول ممارسة الجنس مع الخادمة بعد مراقبته جسدها برغبة جامحة، وهو يشاهد الطائرات الأمريكية تقصف بغداد على شاشة التلفاز، كما أن الأب تخلى عن عائلته من أجل فتاة صغيرة حاول أن يستعيد معها شبابه متخليا عن زوجته السابقة التي لم تجد تعويضا لها إلا في علاقة محرمة مع أستاذ ابنها، الذي استسلمت له بعد مقاومة شرسة لرغباتها المكبوتة، لم تستطع الذهاب بها بعيدا. كما لم يفت الشريط الإشارة إلى أن عمل الجارة بالدعارة يتم بمباركة وموافقة زوجها، الذي لا يرى مانعا في ذلك مادام مصدر رزقهم الوحيد.

إن إصرار عاطف حتاتة - كما المخرجين الآخرين - على إظهار مجتمعاتنا على هذا النحو ما هو إلا سعي مفضوح لمغازلة العين الغربية، واستجداء عطفها بتأكيد الصورة التي رسمتها في مخيلتها عنا وعن تفاصيل شخصيتنا ونفسياتنا، كما أرادتها أن تكون لا كما هي بالفعل.

إن تناولنا بالتحليل لأفلام «صيف حلق الوادي» و«بيضاوة» و«الأبواب المغلقة» كنماذج متميزة لسلسلة الأفلام المنتجة تشاركيا مع أوروبا، يكشف عن عدة معطيات نستطيع إجمالها فيما يلي:

١ - سعي هذه الأفلام إلى قولبة الواقع العربي في قالب فولكلوري، رجعي ومتخلف عن الركب الحضاري، وفق التصور السائد والمعروف عن حكايات ألف ليلة وليلة، وبقية الأساطير التي يتندر بها العالم الخارجي عن ماضينا وحاضرنا ومستقبلنا، بما يعني تغذية هذه الأفكار وترسيخها أكثر، لكن هذه المرة بأيدٍ وعقول تنتمي إلى هذا الواقع، مما يضفي عليها طابع المصداقية التي قد تفتقدها الجهات الخارجية.

٢ - إذا كان الإنتاج المشترك قد سمح لأفلامنا بأن تصبح أكثر جودة من الناحية التقنية، فإنه أدى أيضا إلى إقبار أي إمكان للإبداع على مستوى الموضوعات التي يمكن تناولها بفعل جاهزية الوصفة أو التيمة التي يصر على إثارتها، ويبذل من أجلها الكثير من الحوافز والإغراءات التي أصبحت معها المشاركة في المهرجانات، و«الفوز» ببعض الجوائز هي الهدف الأسمى لأغلبية من ساروا في فلكه من المخرجين العرب، مما يعني تبعية سينمائية ووصاية أخرى تضاف إلى سلسلة الوصايات التي يرزح المواطن العربي تحت وطأتها.

٣ - غلبة منطق الصداقات على عمل المخرجين حين نراهم يستعينون ببعض الوجوه من دون ضرورة، بل ربما إرضاء للخواطر والبعد الفرنكفوني المتخفي وراء هذا الدعم المتواصل، ليس أدل على ذلك من حضور بعض الأسماء من قبيل: ميشيل بوجناح وكلوديا كاردينالي في «صيف حلق الوادي»، ميشيل بيوكولي في «المهاجر»، فاطمة المرنيسي والمهدي القطبي في «البحث عن زوج امرأتي». «المدينة»... إلخ.

إن تكريس الإنتاج المشترك لصيغة «نحن نختار لك، نحن نفكر نيابة عنك» التي تحولت سينمائيا إلى صيغة «نحن ننتج سينما عنك ولك ونيابة عنك»، إنما هو تمظهر جلي للتبعية الإعلامية التي تعانيها مجتمعاتنا، بل من يفترض فيهم أنهم «نخبتنا».

تبقى الخلاصة، إن الإنتاج المشترك يظل واقعا يجب التعامل معه بنوع من السمو الفكري لا الانبطاح أمام مغرياته

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إذا كان الأمريكيون يعدون السينما «صناعة ثقيلة» جاهزة للتصدير دائما، بما تحمله من طاقة على تصميم نمط الحياة الأمريكية، فإن الفرنسيين يعدون دعم السينما الفرنسية والأفلام الناطقة بالفرنسية دعما للثقافة الوطنية والرابطة الفرانكفونية، في حين تعد السينما الهندية أكثر الفنون شعبية وانتشارا، لأنها تحمل عنصر التسلية دائما وتحتضن الغناء والرقص اللذين ولدا أصلا في المعابد القديمة. بينما لا تحظى السينما العربية، ومنها السورية، بالاهتمام الذي تحظى به الرياضة أو المحطات التلفزيونية أو مهرجانات التسلية أو الخطابة العتيدة.

إن العلاقة التي تربط السينما بالاقتصاد توازي العلاقة التي تربطها بالتقنية، وهذا ما اكتشفه طلعت حرب في منتصف الثلاثينيات، وكان إهمال هذه العلاقة سببا في اضطراب السينما المصرية في السبعينيات والثمانينيات، والسينما السورية في العقدين الأخيرين.

بندر عبدالحميد - سوريا

دراما الاحلام الفردية

الحلقات المفقودة في السينما السورية

تبدو المسافة التي تفصلنا عن التقنية العالية كأنها تتحكم في نوعية أو حجم المشكلات التي نعانيها في علاقتنا بالثقافة والفن عموما، والسينما خصوصا، وهي مشكلات ليست ماثلة أو مؤثرة في أماكن أخرى من العالم، وإذا كان بعض السينمائيين يتوجسون خطرا من غرق السينما في طوفان المعلومات والتقنية العالية أو تحولها عن شكلها المألوف وطقوسها المشبوبة بالعواطف، تحت تأثير التطرف في الاعتماد على التقنية الرقمية، فإن هذه التقنية هي التي يمكن أن تشحن السينما بطاقات جديدة وتطور تواصلها مع المشاهدين من خلال السينما الإلكترونية، أو برمجة الأفلام في شبكات عروض فضائية ذات تقنية عالية، في كل الاتجاهات الموازية لخطوط شبكات الإنترنت أو شبكات الطيران حول العالم، وهذا ما يختصر التكاليف الناجمة عن استهلاك المواد الخام وتكاليف النقل والتخزين والتسويق، ويلغي الأضرار الناجمة عن الأساليب العتيقة لمقص الرقابة المتزمتة في بعض البلدان، ونحن منها، بينما تعود الحياة إلى الوراء في بلدان أخرى، فهي لا تريد السينما الآلية أو الرقمية ولا الفانوس السحري. إن ارتباط السينما بالفنون الأخرى هو الضمان المؤكد لأهمية تطورها واستمرارها، ويأتي في المقدمة ارتباطها بالحكايات بأنواعها وتدرجات ألوانها، ويظل الخوف من اختفاء السينما ليس له ما يبرره، لأنه يشبه الخوف من اختفاء الحكاية في حياة الناس. إن السينما، كعملية مركبة، تحتاج إلى سلسلة ذات حلقات متكاملة من التمويل والحرية والعناصر البشرية والفنية والتقنية والإدارية المبرمجة، وفي مثال مبسط، تبدو صناعة الفيلم مثل صناعة الخبز، من زراعة الحبوب إلى وصول الرغيف الساخن إلى المائدة - صالة العرض، ولكن صناعة السينما العربية عموما والسورية خاصة، تعاني الحلقات المفقودة، حتى حينما يتوافر لها حد مقبول من الحرية والتمويل.

ظلت أزمة التمويل عنوانا حاضرا لأهم الندوات وحلقات البحث السينمائية التي انعقدت على هامش المهرجانات السينمائية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، وكانت الآراء المختلفة تتفق في كل مرة على أن أزمة التمويل هي العقبة الأساسية في الإنتاج السينمائي العربي، ولكن أكثر هذه الآراء كانت تتجاهل أن سبب هذه الأزمة قرارات، أو مواقف سياسية غير مكتوبة أو معلنة، فالسينما تشكل من وجهة نظر رسمية، في بعض البلاد العربية، فنا خطرا، غير ممنوع وغير مسموح، ربما لأنه يرتبط في تجلياته بإثارة أسئلة صعبة، ويكشف عورات الفساد ويقترب من الخطوط الحمراء أو يتجاوزها، وبالتالي فإن البديل المريح لهذا الفن الحركي يتمثل في الإعلام المرئي والمسموع والمقروء، ولهذا فإن بعض العواصم العربية يمكن أن تمول ثلاث محطات فضائية بسهولة، ولا تمول فيلما سينمائيا واحدا، قصيرا أو طويلا، إلا إذا كان هذا الفيلم يحمل دعاية إعلامية مكشوفة أو مبطنة وموجهة، وهذا ما يمكن أن نجده في أفلام «القادسية» و«الأيام الطويلة»، وفي بعض المسلسلات التاريخية الضخمة «شكلا» التي أنتجها التلفزيون السوري، والتي تكفي تكلفة أحدها لإنتاج عشرة أفلام روائية طويلة، في الوقت الذي توقفت فيه دائرة الإنتاج السينمائي في التلفزيون عن إنتاج أفلام روائية أو تسجيلية قصيرة أو طويلة، كما كانت تفعل قبل سنوات قليلة، حيث كانت الأفلام القصيرة في السينما والتلفزيون تشكل أرضية صلبة للسينمائيين الذين ينتظرون فرصتهم لتقديم فيلم روائي طويل، أو مسلسل تلفزيوني يثير الانتباه.

إن البنية التحتية السينمائية السورية غنية بالمحترفين والتقنيين والفنانين الموهوبين في كل مجالات الصناعة السينمائية، وهي الخبرات التي دعمت إنتاج الدراما التلفزيونية التي بدت كأنها البديل للإنتاج السينمائي، في القطاع الخاص، علي الأقل منذ بداية التسعينيات، بسبب صعوبة تسويق الأفلام السينمائية، وسهولة تسويق الأعمال التلفزيونية بأرباح مضاعفة وسريعة، وتزامنت هذه الفورة الإنتاجية مع انحسار الإنتاج التلفزيوني الأردني منذ حرب الخليج، حيث كان يستقطب الفنانين والفنيين السوريين في الثمانينيات، بينما تأسست في سورية عشرات من الشركات الإنتاجية الكبيرة والتجمعات الفنية المؤقتة التي جذبت العاملين في القطاعين العام والخاص لإنتاج المسلسلات والبرامج التلفزيونية المتعددة، لتلبية حاجات المحطات الفضائية العربية المتزايدة، التي تمول بعض هذه المسلسلات والبرامج، ولكنها ليست كالمحطات الأجنبية التي تدعم الإنتاج السينمائي وتموله، مع أن الطاقات الإبداعية والتقنية السورية تكفي لإنتاج ثلاثين فيلما روائيا طويلا كل عام، أي أكثر مما تنتجه مصر سنويا، في العقدين الأخيرين.

ومن المفارقات الغريبة أن خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق يعملون في المسلسلات التلفزيونية والأفلام السينمائية أكثر مما يعملون في مجال اختصاصهم، لأن حجم العروض المسرحية السنوية لا يستطيع أن يستوعب الدفعات المتجددة من الخريجين، وكانت الحكمة تقضي بتحويل هذا المعهد إلى معهد عال للفنون الدرامية (مسرحية وسينمائية وتلفزيونية معا).

كان القطاع الخاص، حتى نهاية الستينيات، يستورد الأفلام ويسوقها في الداخل، بمعدل مائتي فيلم أو أكثر، في العام الواحد، وبعد صدور قانون حصر الأفلام في المؤسسة العامة للسينما، انخفضت هذه النسبة إلى ثلاثين فيلما في بعض الأعوام، أو خمسة أفلام في بعضها الآخر، وكان المصدر الأساسي لتوريد الأفلام إلى المؤسسة يتمثل في عدد من الموزعين اللبنانيين الذين يحتكرون حقوق التوزيع في المنطقة، وهم حريصون على التعامل مع السوق السورية لأن الأسواق الأخرى غير مفتوحة، أو غير مضمونة لأسباب مختلفة، ولكن ارتباك آلية العمل في المؤسسة حولها إلى ما يشبه «ستديو الغموض»، أما كسلها في استثمار احتكارها لتوريد الأفلام فجعل منها كتلة بيروقراطية مجمدة لفترة طويلة، وهذا ما جعل المخرجين وعشاق السينما يصابون بما يمكن أن نسميه مرض الحنين إلى السينما، وهو يشبه حنين المهاجرين إلى الوطن الأم، كما نراه لدى المخرج السينمائي والتلفزيوني هيثم حقي، الذي كتب عن حالته يقول:

«أحس بأنني أستغل لغتي السينمائية بحدود تفرضها قوانين الإنتاج السائدة في التلفزيون، لأنقل أفكاري عبر أعمال، يعزيني أنها تصل إلى جمهور واسع، لكن السيناريوهات السينمائية الموضوعة على الرف تناديني فأعود إليها، أقرأها وأتحمس فأكتب وأنقح. ثم أعيدها إلى مكانها من جديد، لأنها في حاجة إلى وقت وفرصة، وهكذا أعيش حنينا دائما إلى العمل السينمائي، رغم انشغالي بمشروعي الذي بدأته قبل سنوات: محاولة استخدام اللغة السينمائية الراقية في العمل التلفزيوني الدرامي».

ظلت المؤسسة العامة للسينما ترفض أي فرصة للإنتاج السينمائي المشترك، محليا وعربيا وعالميا، حتى مع الجهات أو المؤسسات التي ترتبط معها باتفاقيات ثقافية تنص على أهمية الإنتاج السينمائي المشترك، واكتفت في بدايات إنتاجها بالتعاون مع مخرجين سينمائيين غير سوريين، حيث استضافت المخرج اليوغسلافي بوشكوفوتشنش لإخراج أول أفلامها «سائق الشاحنة» عام ١٩٦٧، وتوفيق صالح في فيلم «المخدوعون» عام ١٩٧٣، وبرهان علوية في فيلم «كفر قاسم» عام ١٩٧٤، وكان هذان الفيلمان الأخيران من أهم الأفلام التي تناولت القضية الفلسطينية، ولكن المؤسسة أضاعت فرصة ثمينة قبل ذلك في عام ١٩٦٥، حينما انسحبت من مشروع إنتاج فيلم «النهر سلطان» عن قصة وسيناريو الدكتور عبدالسلام العجيلي، بعد أن تمت التحضيرات الأولية لإنتاجه، حيث كان من المقرر أن يخرجه صلاح أبو سيف، وأن يشترك في تمثيله أنطوني كوين وفاتن حمامة، ويكتب موسيقاه عاصي الرحباني، وهو الذي حل مشكلة ارتفاع أجر أنطوني كوين بإعطائه حقوق النسخة الأجنبية من هذا الفيلم الذي توقف قبل التصوير، كما توقف بعد ذلك مشروع إنتاج فيلم ضخم عن حرب أكتوبر (١٩٧٣) من إخراج السينمائي الحربي الروسي يوري أزيروف.

وانطوت المؤسسة على نفسها حتى عام ٢٠٠١، حيث أنجزت أول فيلم من إنتاج مشترك مع القطاع الخاص، هو فيلم «قمران وزيتونة» من إخراج عبداللطيف عبدالحميد، وتمثلت مشاركة المؤسسة في تقديم الخدمات الفنية، ولم يحدث ما يبرر الأوهام والمخاوف القديمة حول الإنتاج المشترك، من قبيل فرض الطرف الآخر في الإنتاج شروطه الفكرية أو الفنية أو التجارية، وفي هذه الحالة تستطيع المؤسسة أن تتوسع في الإنتاج المشترك، من

خلال استثمار معداتها التقنية كمعمل الطبع والكاميرات الجديدة وأجهزة المونتاج الرقمي، التي توفر من استهلاك الأشرطة المطبوعة والمواد المغناطيسية الخاصة بالصوت.

وظل الإيقاع البطيء يتحكم في نشاط المؤسسة العامة للسينما نحو عشرين عاما، وانعكس هذا الإيقاع على كل وجود الفعاليات السينمائية في سورية، من خلال التأخير في مباشرة التصوير، والتأخير في انتهاء فترة التصوير، والتأخير في إنجاز العمليات الفنية وفي العرض الأول والعرض العام للفيلم وفي المشاركة في المهرجانات الخارجية والأسابيع الفيلمية المقررة، وفي استيراد الأفلام وتسويقها، أو توزيع الأفلام المنتجة وتسويقها، وفي كل الأحوال كان النقد الذاتي غائبا، وهذا كان كافيا لصدور انتقادات حادة من بعض المخرجين والصحافيين حول طبيعة أداء المؤسسة لدورها في الركود الذي أصاب السينما، في نهاية التسعينيات، حيث شنت جريدة «تشرين» هجوما واسعا على المؤسسة، استعدى عليها الأجهزة الرقابية، وبدا أن مستقبل المؤسسة بات مجهولا، وأصدر السينمائيون بيانا استعادوا فيه مخاوفهم السابقة من موت ما تبقى من السينما، ودعوا إلى إنقاذ ما يمكن إنقاذه:

«إنه واقع يشرح نفسه منذ عشرات الأعوام: فيلم واحد في العام، قطيعة بين السينما والحياة الاجتماعية، وغربة بين الجمهور وطقس الحضور، وخراب صالات العرض، وعدم توافر الأفلام التي يمكن أن تشاهد ولكننا أزمة، وليست واقعا ميئوسا منه، فهناك كوادر كبيرة ومتميزة، وخبرات كافية للبدء بورشات كبرى، وأساس لبنية تحتية جيدة وقابلة للتطوير، وتعلق ملموس بالسينما من قبل المعنيين والمختصين في جميع المجالات العامة والخاصة».

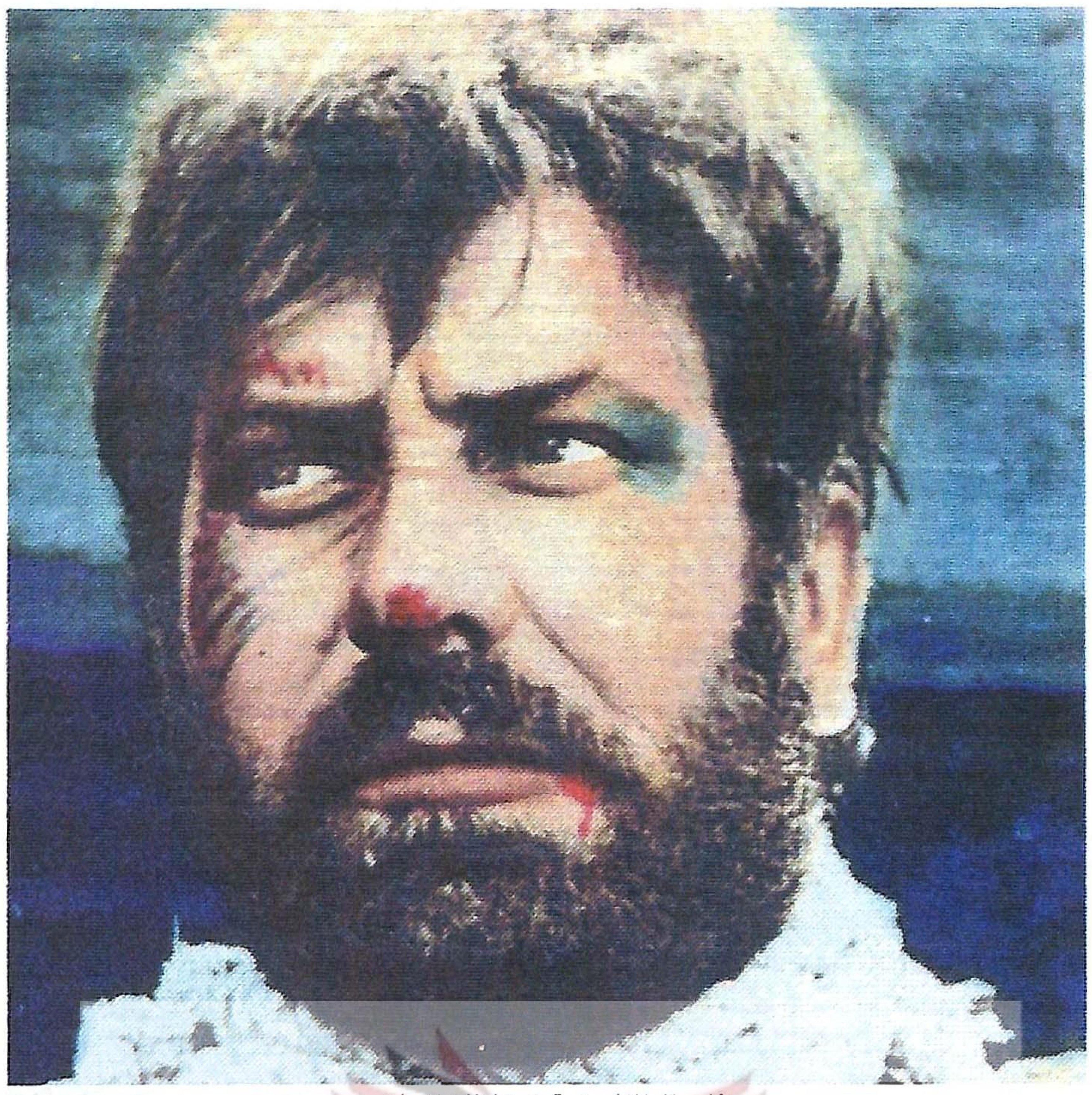
ولكن هذه المخاوف تلاشت بعد تغيير إدارة المؤسسة وإلغاء مرسوم حصر الاستيراد، ومتابعة تصوير أكثر من فيلم مؤجل والموافقة على تصوير أفلام طويلة وقصيرة، لكن القطاع الخاص لم يبادر إلى تغيير موقفه، والعودة إلى الإنتاج السينمائي واستيراد الأفلام بشرط دفع ضريبة محددة، وإصلاح الصالات، أما صالة سينما «الدنيا» في وسط دمشق، فقد قرر مالكها إغلاقها، فقام نحو عشرة من العاملين فيها باستئجارها منه وتشغيلها لحسابهم الخاص، خوفا من تعرضهم للبطالة.

هبط مستوى الرقابة السينمائية العربية منذ أواخر السبعينيات من القرن الماضي، ولا تزال هذه الرقابة مسكونة بشبح الخوف من ردات فعل الدونكيشوتية الأصولية الرثة التي استيقظت من سباتها العميق تحت تأثيرات مختلفة، وهذه هي حالة الرقابة السورية التي كانت منفتحة فكريا وثقافيا وفنيا على مدى نحو خمسة وثلاثين عاما بعد الاستقلال.

إن الرقابة على الفكر والفنون تحتاج عادة إلى مفكرين وفنانين قادرين على استيعاب الوجوه الأخرى للحياة في تواصلها مع العالم، فكرا وفنا، وليسوا موظفين مسلحين بالشكوك المسبقة وأوهام الغزو الثقافي، والخوف الوراثي من خدش الحياء والفضيلة، وتنسحب هذه الحالة على الصحافة التي لا تجرؤ على نقد الرقابة، لأنها تنسجم معها في الفعل والهدف.

مع انحسار استيراد الأفلام وتدني عدد الصالات ومستواها، كان مقص الرقابة يتلف فصولا ومشاهد ولقطات من روائع الأفلام العالمية الكلاسيكية، التي لا نجدها إلا في أشرطة الفيديو المنزلي.

ومن طرائف الرقابة أنها منعت لسنوات طويلة أفلام الكابوي الأمريكية وأفلام الكابوي الإيطالية



الاعمال التاريخية واسقاطات الحاضر

(ويسترن سباغيتي)، ولم تجد بديلا لها سوى أفلام هزيلة مصنوعة في ألمانيا الشرقية، قبل الوحدة، تشكل جزءا من الحرب الثقافية الباردة.

كما منعت الرقابة عرض الأفلام الهندية، ولم تجد بديلا عنها سوى أفلام العنف والجريمة والكاراتيه والكونغ فو (بروس لي وجاكي شان وفان دام وشوارز نغر).

وفي ظل غياب الأفلام الجديدة لجأت بعض الصالات الشعبية في مراكز المدن إلى أسلوب «العرض المتواصل» أو عرض مقاطع من فيلمين لاجتذاب الشباب الباحثين عن التسلية والإثارة، ويتمثل هذا العرض في توليفة غريبة من فصول مجتزأة من أشرطة المغامرات القديمة المعطوبة في المستودعات، تجمع قطعة من مغامرات طرزان إلى جانب قطعة من فيلم كابوي أو فيلم بوليسي، يليها فصل منشط من فيلم هندي غنائي راقص، أو فيلم مصري قديم.

وترافقت هذه الحالة منذ نهاية السبعينيات مع انتشار تجارة أفلام الفيديو، التي انتعشت في ظلها عمليات تهريب الأفلام غير المراقبة وأفلام العري المبتذل، التي أخذت اسما محترما في قاموس التعامل السري هو «الأفلام الثقافية».

وكان عرض الأفلام السورية في الصالات المحلية يتأخر دائما، ويأتي غالبا بعد عرضها في المهرجانات العربية أو بعض المهرجانات الدولية، بينما ظلت بعض الأفلام السورية من إنتاج المؤسسة أو التلفزيون ممنوعة مثل فيلمي عمر أميرلاي «الحياة اليومية في قرية سورية» و«الدجاج»، أو غير مسموحة مثل الفيلم الروائي الطويل الوحيد للمخرج قيس الزبيدي «اليازرلي»، وفيلم أسامة محمد «نجوم النهار» وفيلم رياض شيا «اللجاة»، وفيلم هيثم حقي «التقرير» وفيلم مصطفى الراشد «عشاق خط المطر»، بينما كان بعض هذه الأفلام يعرض في تظاهرات الأفلام السورية، على هامش دورات مهرجان دمشق السينمائي كل عامين، أما فيلم ماهر كدو «صهيل الجهات» فإنه تعرض للإهمال بعد إنجازه عام ١٩٩٣، ولم يصل إلى صالة العرض المحلية إلا بعد تسع سنوات.

القضايا الاجتماعية والهموم الوطنية حاضرة دائما

برزت صورة المرأة كمشكلة مثيرة للجدل في أول فيلم سوري، وأخذت بعد ذلك أشكالا متغيرة مع المنعطفات الحادة في الحياة السياسية والاجتماعية في أكثر من نصف قرن، من خلال انتمائها إلى نسيج إحدى البيئات المختلفة في المجتمع السوري، والتي تتقارب أو تتباعد في تقاليدها ولهجاتها ومدى انفتاحها على ما حولها أو على العالم، وهذا ما ينعكس بوضوح على مكانة المرأة ومدى تحررها وفاعليتها في كل بيئة، من خلال مدى تحرر الرجل نفسه.

وفي سورية يمكن تمييز سبع بيئات متداخلة أو متباعدة في مناطق مختلفة نسبيا، حيث نجد البيئة الدمشقية والبيئة الحلبية وبيئة المنطقة الوسطى (حمص وحماة) وبيئة الساحل والجبال الساحلية (اللاذقية وطرطوس) وبيئة الجزيرة السورية (حوض الفرات والخابور وبادية الشام) وبيئة جبل العرب، ثم بيئة حوران والجولان.

وقد نجد نوعا من التداخل بين بيئتين أو أكثر في المنطقة، أو المدينة الواحدة، كما هي الحال في دمشق، حيث نجد أحياء مستقلة يغلب عليها طابع المحافظة في التقاليد واللباس والعلاقات الاجتماعية اليومية، وإلى جوارها أحياء متحررة من التقاليد الموروثة، أو من أكثرها، ومن الغريب أن يكون ريف دمشق هو الأكثر تخلفا بين الأرياف السورية كلها، ويظل المعيار الأساسي في قياس درجة التخلف أو التحرر في كل هذه البيئات المختلفة والمتداخلة، هو دور المرأة في مجتمع ذكوري لا نجد فيه سببا لتخلف المرأة إلا تخلف الرجل نفسه.

وفي موزاييك النسيج الاجتماعي السوري، يمكن أن نرى في الشارع الواحد في أي مدينة مشهدا يجمع امرأة بالزي الريفي أو الحضري أو البدوي، وإلى جانبها ابنتها ترتدي الزي الأوروبي، ويأتي الاختلاف هنا بين الأجيال مضافا إلى الاختلاف بين البيئات المعروفة.

هذه البيئات، وتلك الأزياء بتنويعاتها وتلاوينها أعطت للمخرجين والمصورين السوريين خيارات واسعة في تطعيم حكاياتهم بنكهة خاصة من الأجواء المدنية والحضرية والريفية والبدوية المتداخلة بخطوطها وألوانها في لوحة واحدة.

كان للنادي السينمائي في دمشق، منذ أوائل الخمسينيات، دور واضح في نشر الثقافة السينمائية ونقلها إلى الجمهور العريض، من خلال العروض الخاصة والندوات والنشرات السينمائية، قبل أن تمتد الأندية السينمائية إلى المدن الأخرى في أوائل السبعينيات، وكانت تعتمد على المبادرات التطوعية الفردية والجماعية، ولكن هذه الأندية كانت تعاني مشكلات مستمرة في تدبير مقراتها، وتأمين الأفلام الجديدة والقديمة التي تحتاج إليها، وكانت علاقاتها معقدة مع وزارة الشؤون الاجتماعية التي تشرف على نشاط الجمعيات الأهلية، كما لم تكن لها علاقة واضحة بوزارة الثقافة أو الإدارة المحلية، وانعكست عليها مشكلة شح استيراد الأفلام الجديدة، وعدم وجود مكتبة سينمائية مركزية «سينماتيك»، ولم تكن مواردها الذاتية كافية لتطوير تجربتها، إضافة إلى أن الصراعات الداخلية بين روادها كانت من أهم الأسباب في تعطيل نشاطها، فمنذ أكثر من عشر سنوات توقفت الأندية السينمائية في دمشق وحلب وحمص واللاذقية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والسويداء وغيرها عن نشاطاتها المألوفة، ولم يبق منها سوى النادي السينمائي في طرطوس، فهو الوحيد الذي يقدم عروضا وأسابيع سينمائية مصحوبة بندوات وحوارات بين الجمهور والسينمائيين المدعوين، ولم تكن الأندية السينمائية الطلابية في الجامعات بعيدة عن هذا الركود الذي أصاب النشاطات السينمائية السورية عموما، والأندية السينمائية خصوصا، إلا أن النادي السينمائي النسائي الذي بدأ في أول الثمانينيات الماضية ظل مستمرا في تقديم عروض سينمائية في دمشق، تلامس هموم المرأة، وكان استمراره مرتبطا بجهود فردية أيضا، وهذا جزء من التقاليد السينمائية المعروفة، المألوفة في مناطق متفرقة من العالم، فهل للسينما السورية تقاليد؟!

ارتبطت العروض السينمائية بتقاليد خاصة تختلف من بلد إلى آخر، وتأخذ بعض هذه التقاليد صفة الطقوس الاحتفالية، ففي المدن الساحلية الدافئة يمكن أن يدخل الناس الصالة بألبسة السباحة، بينما يدفع بعضهم سمكة ثمنا للبطاقة، وفي مصر في عهد السينما الصامتة، كان هناك شخص محدد في كل صالة يقف إلى جانب الشاشة وفي يده عصا طويلة، يدعى «المفهماتي»، تنحصر مهمته في شرح أحداث الفيلم في اللقطات والمشاهد التي تحتاج إلى شرح، ويترجم اللوحات المكتوبة باللغة الأجنبية بين المشاهد، كما أن بعض الصالات في الإسكندرية كانت تمنع دخول الحفاة من المشاهدين، فقام بعض الباعة الجائلين بتأجير الأحذية أمام الصالة.

أما مالكو الصالات السينمائية في سورية، فكانوا يعتمدون على أساليب الدعاية المعروفة لأفلامهم، ويضيفون إليها دعايات مبتكرة، منها إجراء قرعة على أرقام بطاقات الدخول، تفوز فيها البطاقات الرابحة بجوائز، ويكلفون مجموعة من الأطفال برفع لوحات إعلانية تحمل اسم الفيلم والصالة، يجوبون بها الشوارع، في مظاهرة، وهم يهتفون باسم الفيلم أو أسماء أبطاله.

صالة أخرى تسمح للزوجين بحضور الفيلم ببطاقة واحدة، كما يدخل الصالة مجانا كل من يكون اسمه مطابقا لاسم الممثل الأول أو الممثلة الأولى لكل فيلم.

وكانت بعض الصالات تقدم عروضا مختارة لروائع الأفلام في منتصف الليل كل يوم من شهر رمضان من كل عام، وفي حفلات افتتاح عروض الأفلام المهمة في صالات أخرى تجول فرقة موسيقى نحاسية في الشوارع الرئيسية، ثم تتوقف في الصالة لتعزف لحنها الأخير، بينما درجت بعض الصالات على توزيع «السكاكر» على الجمهور في مثل هذه الحفلات، لكن هذه المظاهر الاحتفالية تلاشت واختفت مع تلاشي الأفلام وانحسار عدد الصالات وغياب الجمهور السينمائي المألوف.

في خريف عام ١٩٥٥، أقيمت في دمشق عروض سينمائية مرتجلة، تحت عنوان «مهرجان السينما العالمي» على هامش الدورة الثانية لمعرض دمشق الدولي، وضمت تلك العروض أفلاما تجارية مختلفة، في ما يشبه السوق السينمائية، وفي العام التالي كلف المخرج والناقد السينمائي صلاح دهني بتنظيم هذا المهرجان، فكان أول مهرجان سينمائي عربي، وأول مهرجان سينمائي خارج أوروبا وأمريكا، وضمت مسابقته واحدا وعشرين فيلما طويلا وثلاثين فيلما قصيرا من ثلاث عشرة دولة، وكان تحت شعار «في سبيل الصداقة والتفاهم بين الشعوب»، لكن الدول الغربية، باستثناء بريطانيا، اعتذرت عن عدم المشاركة، لأن حضور الأفلام من دول حلف وارسو كان كثيفا، وشعار المهرجان كان مستعارا من شعارات الاتحاد السوفييتي، وكان هذا كافيا لدى الجهة الممولة لإيقاف الدورة التالية للمهرجان.

نكهة بلاد الشام الخاصة

وفي ربيع عام ١٩٧٢ أقامت المؤسسة العامة للسينما مهرجانا سينمائيا طموحا هو «مهرجان دمشق الدولي الأول لسينما الشباب»، الذي انعقد مرة واحدة أيضا، وكان شعاره «السينما البديلة» وهو محور الندوات واللقاءات التي عُقدت في أيام المهرجان، وكان الهدف المعلن للسينما البديلة، أو السينما الجادة، هو تحرير السينمائيين الشباب وأفلامهم من احتكارات الإنتاج الخاصة، التي تفرض على المخرجين شروطا تجارية وتضطرهم إلى تقديم تنازلات فكرية وفنية.

وعلى هامش هذا المهرجان انعقد مؤتمر النقاد السينمائيين العرب، وتشكلت لجنة تحضيرية صاغت النظام الأساسي للاتحاد، الذي جاء منسجما مع توجهات السينما البديلة التي تبناها المهرجان، كما كانت الأفلام المشتركة في المسابقة ثم الأفلام الفائزة تعبر عن طموحات هذا المهرجان، إذ توزعت الجائزة الكبرى في مسابقة الأفلام الطويلة مناصفة بين المخرج الكويتي خالد الصديق عن فيلم «بس يا بحر»، والمخرج المصري علي عبدالخالق عن فيلم «أغنية على الممر».

وفي خريف عام ١٩٧٩ انعقدت الدورة الأولى لمهرجان دمشق السينمائي، الذي اختص في البداية بالسينما العربية والسينما الآسيوية، في دوراته التي تنعقد كل عامين، متوازيا، ومتناوبا مع مهرجان قرطاج السينمائي، الذي يختص بالسينما العربية والأفريقية، وبعد سنوات قليلة أضيفت السينما في أمريكا اللاتينية إلى مسابقتي الأفلام الطويلة والقصيرة في مهرجان دمشق السينمائي، الذي أخذ طابعا ثقافيا في سنواته الأخيرة، من خلال ندواته الفكرية وعروضه الاستعادية لأهم التجارب الشخصية والتيارات المتميزة في السينما العالمية، والمطبوعات السينمائية المختارة، ومنها سلسلة كتب «الفن السابع»، التي صدر منها نحو خمسة وخمسين عنوانا مختلفا، كان نصفها صدر قبل انعقاد دورته الثانية عشرة في خريف ٢٠٠١، حيث فتحت إدارته الجديدة أبوابه لكل السينما العالمية في مسابقتي الأفلام الطويلة والقصيرة كخطوة أولى نحو انضمام هذا المهرجان المحدود إلى المهرجانات العالمية، وهذا الطموح رهين الخطوات التالية.

ومع أهمية تطوير مهرجان دمشق السينمائي، فإن هناك إمكانات حقيقية لإقامة مهرجان سينمائي لدول البحر المتوسط، على غرار المهرجانات السنوية التي تقيمها الدول المتوسطية الأخرى، وهذه الإمكانات متوافرة لو استطاعت وزارة الثقافة أن تقيمه كبديل لمهرجان المحبة السنوي الذي تختلط فيه الرياضة بالثقافة والفنون في شكل عشوائي، وتهدر فيه أموال تكفي لإقامة أكثر من مهرجان سينمائي وفني وسياحي بنوعية أفضل.

يعيش في سوريا أكثر من ستين مخرجا سينمائيا، منهم نحو خمسة وعشرين من موظفي المؤسسة العامة للسينما، ومثلهم من موظفي التلفزيون، إضافة إلى بعض المتقاعدين أو العاطلين عن العمل، ويمكننا أن نلاحظ أن عدد السينمائيين المهاجرين قليل جدا مقارنة بنحو خمسة وعشرين فنانا سوريا مهاجرا، ربما لأن الفنان التشكيلي يستطيع أن يرسم لوحة أو ينجز عملا نحتيا في أي مكان في العالم، بينما لا يستطيع السينمائي أن ينجز فيلما خارج وطنه، إلا إذا سبقته شهرته، وهو في كل حالاته قلما يستطيع أن يكتسب خصوصية إبداعية إلا من خلال خصوصية البيئة التي عاش فيها، والتي ترتبط بذاكرة المكان، وإذا كان عدد المخرجين السينمائيين يبدو كبيرا، فإن نسبة الفاعلين بينهم أقل من النصف، وهي تتوزع، كما هو مألوف بين محترفي العمل الإبداعي، بين الفئات الأربع التالية: فئة المثقفين الموهوبين، فئة المثقفين غير الموهوبين، فئة الموهوبين غير المثقفين، ثم فئة المحترفين غير الموهوبين وغير المثقفين، والفروق الواضحة بين هذه الفئات، بتدرجاتها، هي التي تنعكس على الأعمال السينمائية والتلفزيونية السورية بمستوياتها الواضحة. ويمكن أن تنسحب هذه القاعدة على كل أنواع الأعمال الإبداعية الأخرى، من الرواية إلى النحت والرسم والشعر والرقص، وفي كل الأحوال يحتاج العمل الإبداعي إلى عنصر الجرأة في الطرح والتنفيذ.

ومن هنا فإن الصفة النوعية لا تشمل كل الأفلام السورية، ولكنها كانت واضحة في العقدين الأخيرين في فيلمي محمد ملص «أحلام المدينة» و«الليل»، وفي فيلمي أسامة محمد «نجوم النهار» و«صندوق الدنيا» وفيلم «حادثة النصف متر» لسمير ذكرى و«الكومبارس» لنبيل المالح، وفي أربعة من أفلام عبداللطيف عبدالحميد، وفيلم ريمون بطرس «الطحالب» والفيلم الوحيد لرياض شيا «اللجاة»، والفيلم الوحيد لماهر كدو «صهيل الجهات». ومن المتوقع أن يكون كذلك فيلم «رؤى حالمة» لواحة الراهب، الذي أخذ طريقه إلى مطبخ التنفيذ، بعد سنوات من الانتظار.

وتنتمي كل هذه الأفلام إلى سينما المؤلف - المخرج، حيث يجد المخرجون متسعا من الوقت لكتابة سيناريوهات أفلامهم وتنقيحها، بالحذف والإضافة وتغيير العناوين على نار هادئة، بينما أخفقت - جماهيريا على الأقل - أكثر الأفلام التي اعتمدت على الروايات، ربما لأنها وقعت في فخ السرد الروائي المصور أفقيا، على الرغم من التوابل العاطفية التي أضيفت إليها، وكان محمد ملص سباقا في توجيه سينما المؤلف، المخرج نحو المزاوجة بين السيرة الذاتية والواقع الاجتماعي السياسي - التاريخي، مع إسقاطات واضحة على الحاضر، بروح نقدية ولغة بصرية وجمالية عالية، ومنذ نهاية الثمانينيات اتسعت دائرة الأفلام والمسلسلات التلفزيونية، التي تحاول استيحاء التاريخ السوري في الثلثين الأولين من القرن العشرين، أما الثلث الأخير فإنه لا يزال غامضا وشائكا، أو مستورا أو مؤجلا.

ومع أن الغالبية العظمى من المخرجين السوريين درسوا في معاهد الاتحاد السوفييتي السابق، إلا أنهم يحملون معهم تأثيرات متنوعة من التجارب والاتجاهات والتيارات السينمائية العالمية، التي برزت بعد الحرب العالمية الثانية كالواقعية الإيطالية والموجة الفرنسية الجديدة، ويمكن أن نلاحظ أن للسينما السورية رصيدا غنيا من الأفلام التسجيلية والروائية القصيرة، أضيفت إليها بعض التجارب الناجحة من أفلام الكرتون، وكانت قلة الإنتاج السينمائي سببا في انصراف عدد كبير من المخرجين إلى العمل في الإنتاج التلفزيوني بعد تزايد الطلب على الأعمال السورية منذ بداية التسعينيات.

وإذا كانت بدايات السينما السورية تعتمد على الرواد الموهوبين المغامرين، مثل أيوب بدري ورشيد جلال وإسماعيل أنزور ونور الدين رمضان وجلال السيوطي ونزيه الشهبندر وأحمد عرفان، فإن تلك البدايات كانت مبادرات فردية تعتمد على رؤوس أموال محددة، تقف وراء الشركات المؤقتة التي تختفي بعد أن تقدم عملا واحدا أو عملين من الأفلام الخفيفة، التي تميل إلى المغامرات والميلودراما الغنائية الراقصة، ويحمل بعضها نكهة الأفلام المصرية الدارجة.

ويمكن أن نذكر من المخرجين المصريين الذين قدموا أفلاما سورية كلا من نيازي مصطفى، عاطف سالم، حسن الصيفي، نجدي حافظ، حلمي رفلة، توفيق صالح، إلى جانب مخرجين لبنانيين هم محمد سلمان، برهان علوية، جورج نصر، ومخرجين عراقيين هما قيس الزبيدي وفيصل الياسري.

وكانت موجة من الأفلام الكوميدية الغنائية قد حملت إلى الجمهور خصوصية واضحة، تركزت في شخصيتي دريد لحام ونهاد قلعي، وتميزت بالنقد الاجتماعي الساخر، أضاف إليها دريد لحام بعد ذلك النقد السياسي الذي طوره في «مسرح الشوك»، ومن خلال تعاونه المسرحي مع الشاعر محمد الماغوط، الذي تطور إلى تعاون سينمائي تفرد بتقديم نموذج خاص من الكوميديا السوداء اللاذعة.

بينما انصرفت أكثر أفلام المؤسسة العامة للسينما إلى التعامل مع القضايا الاجتماعية والهموم الوطنية، وكان للقضية الفلسطينية وتداعياتها، ونكسة الخامس من حزيران - يونيو ١٩٦٧ وانعكاساتها، مكانة بارزة في تلك الأفلام.

على أن الهموم الوطنية والاجتماعية ليست معزولة عن الهموم والأحلام الفردية، في سينما مسكونة بالحنين إلى الفن الصافي... وهي سينما شجاعة لا يعترف أهم مخرجيها بخطوط العرض والطول التي تقيد حرية التعبير، ولهذا كان استمرارها لفترة طويلة مرتبطا بقوة الدفع الذاتي ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

توزعت العديد من المتاحف الهامة التي تضم بين محتوياتها آثارا مصرية تنتمي إلى عصور حضاراتها الفرعونية والقبطية واليونانية - الرومانية والإسلامية، عبر آسيا وأفريقيا وأوروبا وأستراليا والأمريكتين، وإن كانت كثافة الوجود العددي والنوعي أحيانا لتلك المتاحف تزداد في قارة أوروبا خاصة دولها الواقعة في الشمال الغربي وفي أمريكا الشمالية خاصة متاحف الولايات المتحدة الأمريكية. ويعد متحف الجامعة للآثار والأنثروبولوجيا، جامعة بنسلفانيا أو ما يعرف اختصارا متحف الجامعة (UPM) University of Pennsylvania Museum في مدينة فيلادلفيا بولاية بنسلفانيا في شمال شرق الولايات المتحدة الأمريكية من أهم تلك المتاحف.

د. علاء الدين عبدالمحسن - الكويت

تمثال أبو الهول للملك رمسيس الثاني

يضم أهم الآثار في العالم

متحف جامعة بنسلفانيا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يقع المتحف في مدينة بنسلفانيا الشهيرة باعتبارها المدينة التي أعلن فيها الدستور الأمريكي، والعاصمة السياسية الأولى للولايات المتحدة الأمريكية. ويعد تصميم المتحف من الناحية المعمارية فريدا في نوعه لاحتوائه على قبة ضخمة في قاعة المعروضات الصينية، التي تعد أعلى نمط معماري بهذا التصميم في العمائر المشيدة في الولايات المتحدة الأمريكية.

وترجع قصة إنشاء متحف الجامعة إلى التوسع المعماري الذي لحق بمدينة فيلادلفيا، وبدء تشييد منشآت معمارية جديدة إلى الغرب من «نهرسكولكل» Schuylkill River بعد نهاية الحرب الأهلية، وما ترتب على ذلك من نقل منشآت جامعة بنسلفانيا من وسط المدينة المعماري شرق النهر، إلى الغرب منه في السبعينيات من القرن التاسع عشر الميلادي، حوالى ١٨٧٠م وما تلاه، وشيد مبنى المتحف من قبل المعماري ويلسون رايرس في أواخر ١٨٨٨م إلى ١٨٨٩م. وقد احتفل متحف بنسلفانيا بمرور مائة عام على تأسيسه عام ١٩٩٩م.

وتتعدد الأقسام المتحفية التي يشتمل عليها متحف الجامعة للآثار والأنثروبولوجيا، وبلغت تسع مجموعات حضارية تعكس ملامح من الحضارة المصرية القديمة (الفرعونية)، وآثارا متعددة من حضارة بلاد ميزوبوتاميا (النهرين) ومن حضارات حوض البحر المتوسط ومن أفريقيا وحضاراتها المبكرة، وبالمثل من حضارات كنعان (فلسطين القديمة) والدراسات التوراتية من أرض الميعاد وآثار الأمريكيين الأوائل في أمريكا الشمالية وملامح حضارة ميزوأمريكا، وأخيرا من حضارات الهند والصين واليابان وجزر المحيطات. وتوزعت تلك المجموعات الأثرية على ثلاثة طوابق معمارية في المبنى.

يدخل الزائر إلى مبنى المتحف عبر ما يسمى مدخل كريس Kress En-trance الجانبي إلى صالة الاستقبال الرئيسية، حيث توجد الوحدات الإدارية الرئيسية وقاعة بيع الهدايا التذكارية المعروفة باسم Pyramid shop، والصالة المخصصة للمحاضرات العامة المعروفة باسم Harrison Audi-torium، كما توجد قاعتان جانبيتان للمحاضرات العامة وحجرة الاشتراكات في عضوية المتحف، والمدخل الرئيسي للمتحف المطل على الحديقة الخاصة به. ويتضمن الدور الأرضي من المتحف صالة متحفية خصصت محتوياتها لما يمثل آثار الهنود الأوائل.

انقسمت المجموعات الأثرية التي احتواها الطابق الثاني من مبنى متحف الجامعة إلى ما يخص الحضارة الفرعونية أو ما يعرف اصطلاحا بقاعة مصر السفلى أو «الوجه البحري» Lower Egypt، وبعض ملامح من الحضارة الإسلامية والآثار التوراتية في أرض فلسطين، وما يخص آثار أمريكا الوسطى والحضارة المكسيكية وبالمثل حضارات أمريكا الجنوبية، وأخيرا ما يمثل الحضارات الأفريقية وحضارة ألاسكا. كما اشتمل الطابق الثاني من مبنى المتحف على بعض الوحدات المعمارية المساندة لوظيفة المتحف ممثلة في المكاتب الإدارية والكافتيريا.

ضمت المجموعة المصرية المعروضة في الطابق الثاني من متحف جامعة بنسلفانيا أو ما يعرف اصطلاحا بقاعة مصر السفلى أو الصالة المنفية، نسبة إلى مدينة منف عاصمة مصر القديمة، وهي المعروفة حاليا بالبدرشين في محافظة الجيزة، آثارا من نتائج أعمال الحفر الأثري من قبل المتحف في مصر بإشراف العالم الأثري البريطاني فيشر، خاصة بقايا القصر الملكي للملك مرنبتاح (١٢١٣ - ١٢٠٤ ق.م)، من بينها الأعمدة نخلية الطابع وبعض التماثيل الملكية ومناظر القمع الملكية للأعداء ضمن منظر البوابة الضخمة للقصر الملكي والمزينة بقرص الشمس المجنح، وقاعة العرش المنفي (التصورية) وتمثال من الجرانيت الأحمر لأبي الهول من عهد الملك رعمسيس الثاني من الأسرة التاسعة عشرة (١٢٩٠ - ١٢٢٤ ق.م)، والذي يعد ثالث أكبر تمثال معروف بهذا الشكل في العالم المعاصر، ويبلغ وزنه حوالى ١٢ طنا، عثر عليه بين أنقاض معبد الإله المصري المعروف باسم بتاح.

كما اشتمل المتحف على مقبرة مصرية لأحد الأفراد من الدولة القديمة (٢٤١٥ - ٢٢٨٩ق.م) يدعى كابورع K3-pw-rc وأعيد تشييدها وما زالت جدرانها محفوظة بدرجة جيدة خاصة مناظر الأضحيات وتقديم القرابين لمصلحة صاحب المقبرة في حياته الأخروية. واحتوت مجموعة المتحف أيضا، ضمن صالة مصر السفلى، على بعض النصوص والمناظر من عصر الرعامسة، خاصة تلك المحفوظة على كتف باب (E17527) يبدو فيها مرنبتاح قامعا أسيرا آسيويا.

القمع الملكي في عهد مرنبتاح

ملامح الحضارة الأفريقية -مملكة بنين

الآثار الإسلامية

اشتملت مجموعة المتحف، ضمن صالة عرض جانبية، على نماذج من فنون الحضارة الإسلامية، خاصة تلك القطع من المشربيات الخشبية وبعض الفخاريات، ونماذج من فنون الخط العربي، ونسخ من المصاحف.

آثار الأمريكيين الأوائل

تحتوي مجموعة المتحف على ما يزيد على ٣٠٠ قطعة أثرية وإثنوجرافية لأربع مجموعات بشرية للأمريكيين

الأوائل، ويصاحب الزائر لتلك المجموعة عرض فيلم توثيقي عن ملامح متعددة لتلك الحضارة، مما يلقي مزيدا من الضوء على أهمية تلك الحضارة المحلية في الأمريكتين.

آثار أرض كنعان

اشتملت القاعة المخصصة لآثار فلسطين على مجموعة لا بأس بها من نتائج حفائر المتحف المتعددة في فلسطين (كنعان القديمة) وشرق نهر الأردن ولبنان خاصة بيت شمس (١٩٢٨ - ١٩٣٣م)، وتل بيسان (١٩٢١ - ١٩٣٣م) وجيبون «تل الجب» (١٩٥٦ - ١٩٦٢م) وتل السعيدية (١٩٦٤ - ١٩٦٧م)، وصيريته «صرافند الحالية» (١٩٦٩ - ١٩٧٤م)، وفي وادي البقاع (١٩٧٧ - ١٩٨١م) بصفة رئيسية. وتتراوح تلك المجموعة الأثرية في مداها الزمني من الألف الثالث قبل الميلاد إلى عام ٥٨٠ ق.م. والقاعة المخصصة لتلك الآثار تعد في حد ذاتها معبرا يمكن لزائر المتحف النفوذ من خلاله إلى صالات العرض الأخرى المخصصة للحضارة المصرية القديمة وبلاد النهرين وعالم البحر المتوسط.

آثار الحضارة الأفريقية

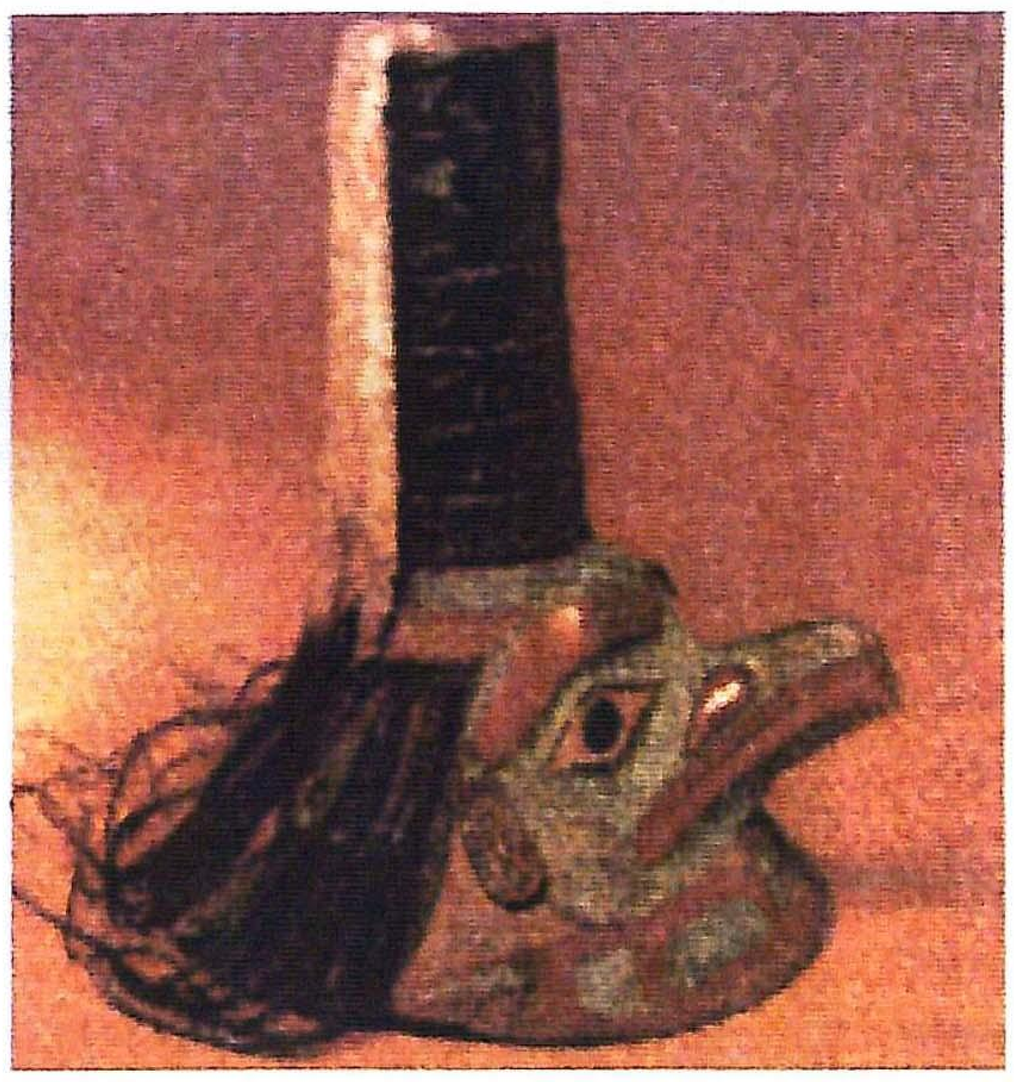
تتمثل أهمية القارة الأفريقية في أنها تشغل مساحة تزيد ثلاث مرات على مساحة الولايات المتحدة الأمريكية، كما أنها مكونة من حوالى خمسين دولة وبها ما يزيد على ألف لغة قومية وكانت أفريقيا المهد الأول للتطور البشري البيولوجي والحضاري. وترجع معظم القطع الأثرية المعروضة في المتحف إلى عصر الاستعمار الأوروبي للقارة الأفريقية، وتعكس القطع الأثرية في الصالة نماذج لحضارة المكان وبعض عاداته وتقاليده، خاصة التماثيل والأقنعة والأدوات الموسيقية، وأهم مراكز الحضارة الأفريقية خاصة من غانا ونيجيريا (مملكة بنين).

آثار ألاسكا

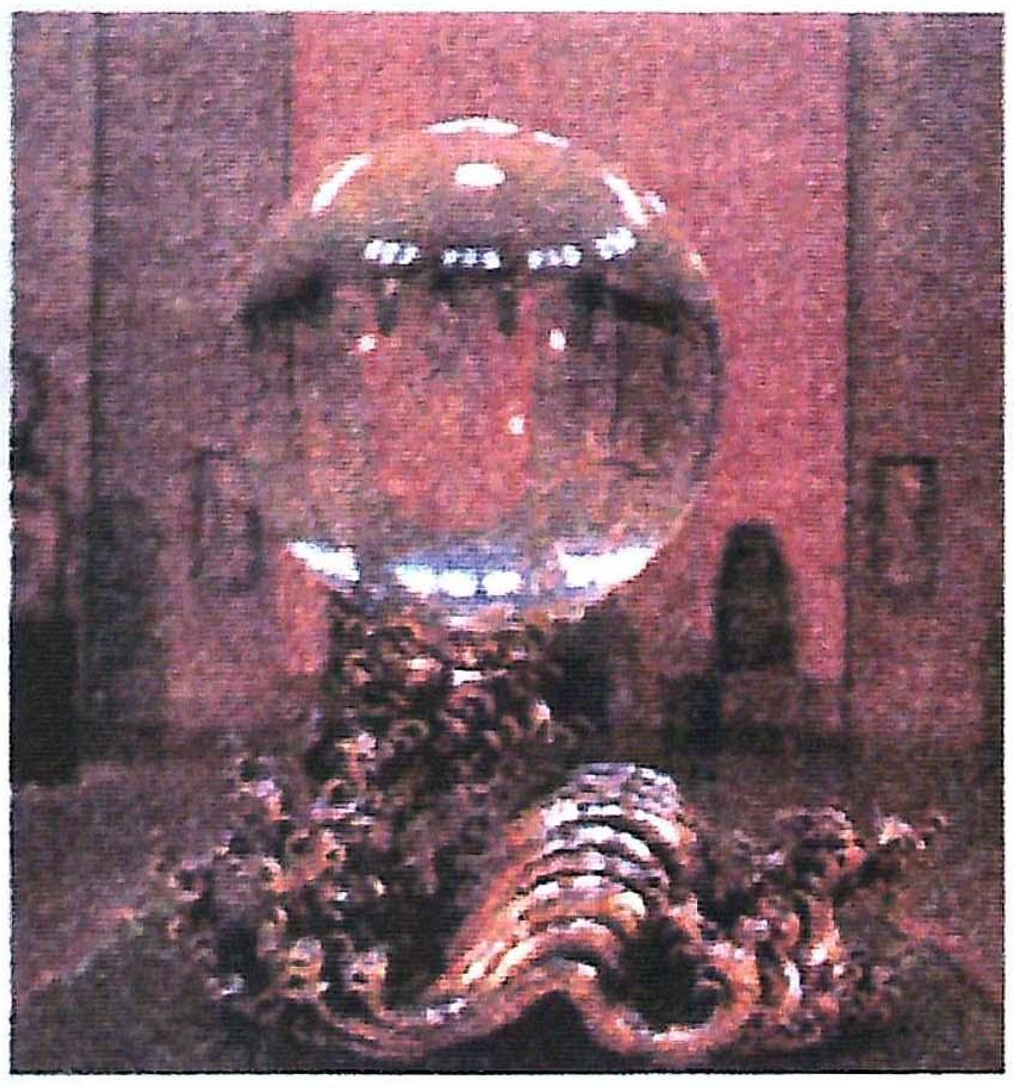
يعرض متحف جامعة بنسلفانيا نماذج لملامح ثلاث مجموعات شعوبية من ألاسكا المعروفين باسم: Tlingit, Athapaskan, Eskimo، وملامح تطور حضارتهم في المكان خلال القرنين التاسع عشر والعشرين الميلاديين عبر ٣٧٠ قطعة أثرية، أوضحت ملامح من أدواتهم وملابسهم التقليدية ونماذج من قبعاتهم وأقنعتهم والسلال، ومدى ارتباطها بمفاهيمهم العقائدية.

صالة مصر العليا

تضمنت المجموعات الأثرية المعروضة في الطابق الثالث من مبنى المتحف آثارا متنوعة من الحضارة المصرية القديمة، أو ما يعرف بصالة مصر العليا أو «الوجه القبلي» (Upper Egyptain Gallery)، وصالة العرض المخصصة للمومياوات، كما اشتمل المتحف في طابقه الثالث على آثار من حضارات الصين والبحر المتوسط وملامح العصر البرونزي في كريت، وآثار معمارية من العصر الروماني، وكذلك آثار من حضارة ميزوبوتاميا (بلاد النهرين)، خاصة تلك المجموعة القيمة من المدافن الملكية من أور، وما يمثل الحضارة البوذية وجنوب آسيا والهند والشرق الأدنى القديم.



آثار من حضارة آلاسكا



البللورة السحرية - صالة المعروضات الصينية

الآثار المصرية

تضمن مبنى متحف جامعة بنسلفانيا في طابقه الثالث مجموعة متنوعة من التماثيل الملكية، وبعض تماثيل الآلهة المصرية، ونماذج من الفخار المصري من عصور ما قبل التاريخ، وبعض المراكب النيلية المبكرة التي تركها المصري في مقبرته في شكل مصغر (موديل)، وبعض التماثيل المصرية من حفائر المتحف في منطقة هيراكونبوليس (إهناسيا الحالية) في صعيد مصر، ونسخة طبق الأصل من حجر رشيد. وتضمن المتحف كذلك قاعة عرض جانبية خصصت لأمنحتب الثالث (١٤٠٥ - ١٣٩٧ ق.م) في غرب طيبة (الأقصر حاليا)، متجسدة في هيئة أنثوية وبرأس أنثى الأسد (اللبؤة)، وتماثيل برونزية للإله أوزوريس. كما تضمنت الصالة بعض تماثيل للأفراد من الدولتين القديمة (٢٦٢٥ - ٢١٣٠ق.م) والوسطى (١٩٨ - ١٦٣٠ق.م)، وتماثيل ملكية من بينها ذلك التمثال الشهير للملك رمسيس الثاني من معبد الإله حرشاف، منتصبا في الثلث الأخير من الصالة. ويبدو أنه اغتصب من قبل رعمسيس الثاني، وأن التمثال يرجح أن يكون من عصر الدولة الوسطى خاصة في ضوء ما عدل من ملامح للرأس وتحوير في الاسم الملكي داخل الخرطوش.

كما تضمنت القاعة ما يمثل فنون مرحلة الثورة الدينية للملك إخناتون، ودعوته إلى عبادة إله واحد متجسدا في قرص الشمس، الذي تهبط أشعته من السماء منتهية بأكف بشرية. كما خصصت قاعة عرض جانبية بالكامل للمومياوات المصرية، وما ارتبط بذلك من عمليات الإعداد للمومياوات، وكيفية التحنيط في مصر القديمة والأدوات المستعملة، والمواد أيضا وبعض البرديات الدينية، خاصة ما ارتبط بنصوص كتاب الموتى العقائدي من عصر الدولة الحديثة.

آثار بلاد ما بين النهرين

أعيد تجديد صالة العرض المتحفية لآثار بلاد ما بين النهرين «ميزوبوتاميا» (العراق حاليا) التي عثر عليها من حفائر المتحف خاصة من المقبرة الملكية، في أور في جنوب غرب بلاد النهرين حوالى ٢٦٠٠ - ٢٥٠٠ق.م. ومن بين أهم ما احتوته تلك الصالة الآلة الموسيقية الوترية بهيئة الثور (Lyre)، المصنوعة من الخشب والمجلدة بصفائح من الذهب واللازورد، والتي انعكست صورا مشابهة لها، ضمن أحد أهم ملامح الحضارة المحلية في منطقة الخليج العربي القديمة، المعروفة اصطلاحا بالحضارة الدلمونية، والمتجسدة مظاهرها في جزيرتي فيلكا ودلمون وشرق شبه الجزيرة العربية، في أواخر الألف الثالث قبل الميلاد وأوائل الألف الثاني قبل الميلاد.

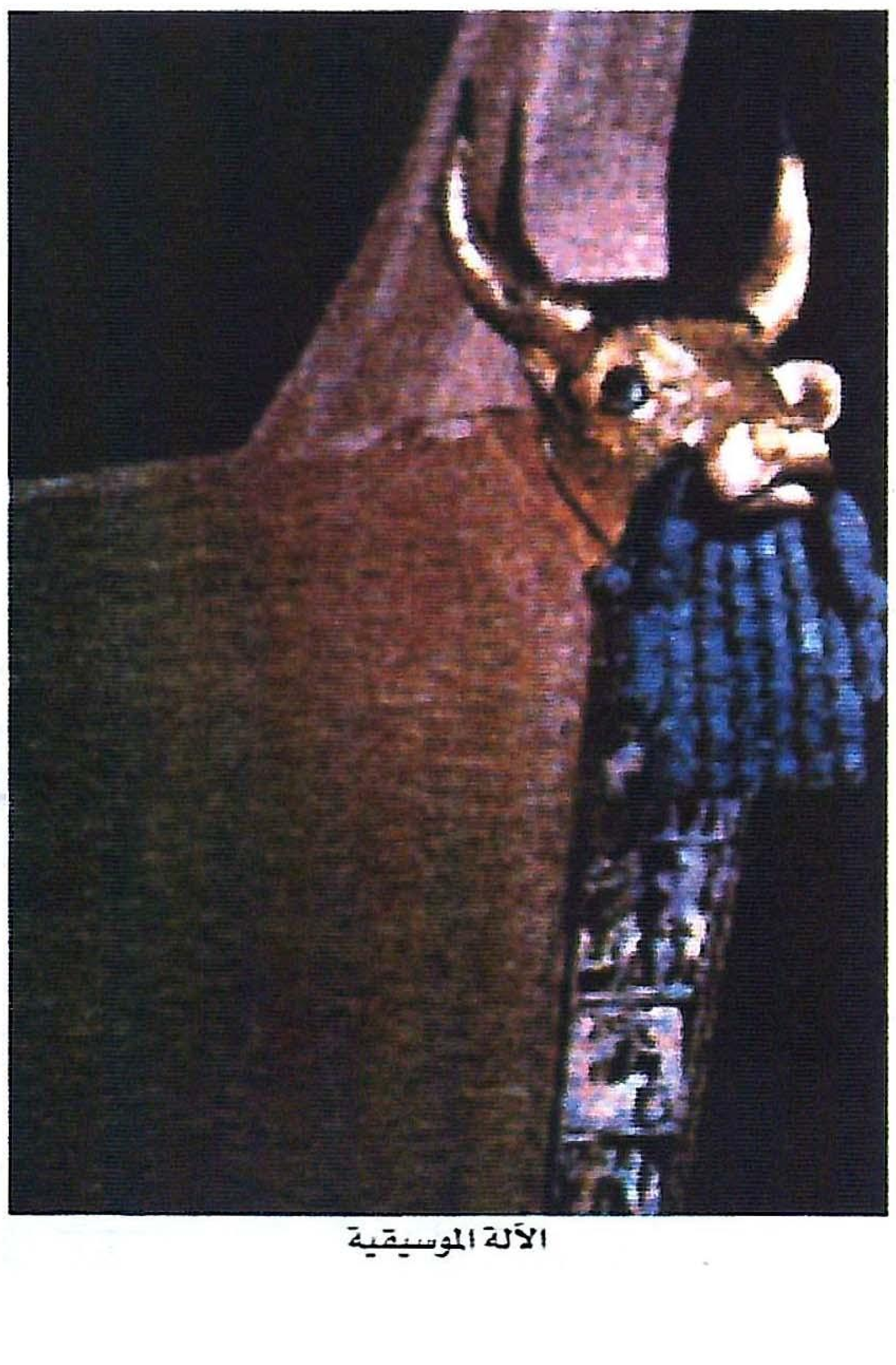
كما اشتملت المعروضات في صالة بلاد ما بين النهرين على مجموعة من المجوهرات وزينة الرأس لشخصية ملكية تعود زمنيا إلى الفترة ما بين ٢٦٥٠ - ٢٥٥٠ ق.م، وتمثال خشبي مجلد بالذهب لكبش منتصب على قائمتيه الخلفيتين، كأنما يخرج من بين الأدغال من الفترة الزمنية نفسها التي سلفت الإشارة إليها، وتشتمل المعروضات أيضا على ما يمثل نتائج الحفر الأثري للمتحف في مواقع عدة في أرض بلاد ما بين النهرين.

كما اشتملت المعروضات في الطابق الثالث من متحف بنسلفانيا على صالة عرض ضخمة للآثار الصينية Chinese Rotunda، ويعلو سقف المبنى تلك القبة المعمارية الضخمة التي بلغ قطرها ٩٠ قدما وترتفع إلى حوالى ٩٠ قدما، باعتبارها أضخم تلك النماذج للقباب غير المدعومة في عمارة الولايات.

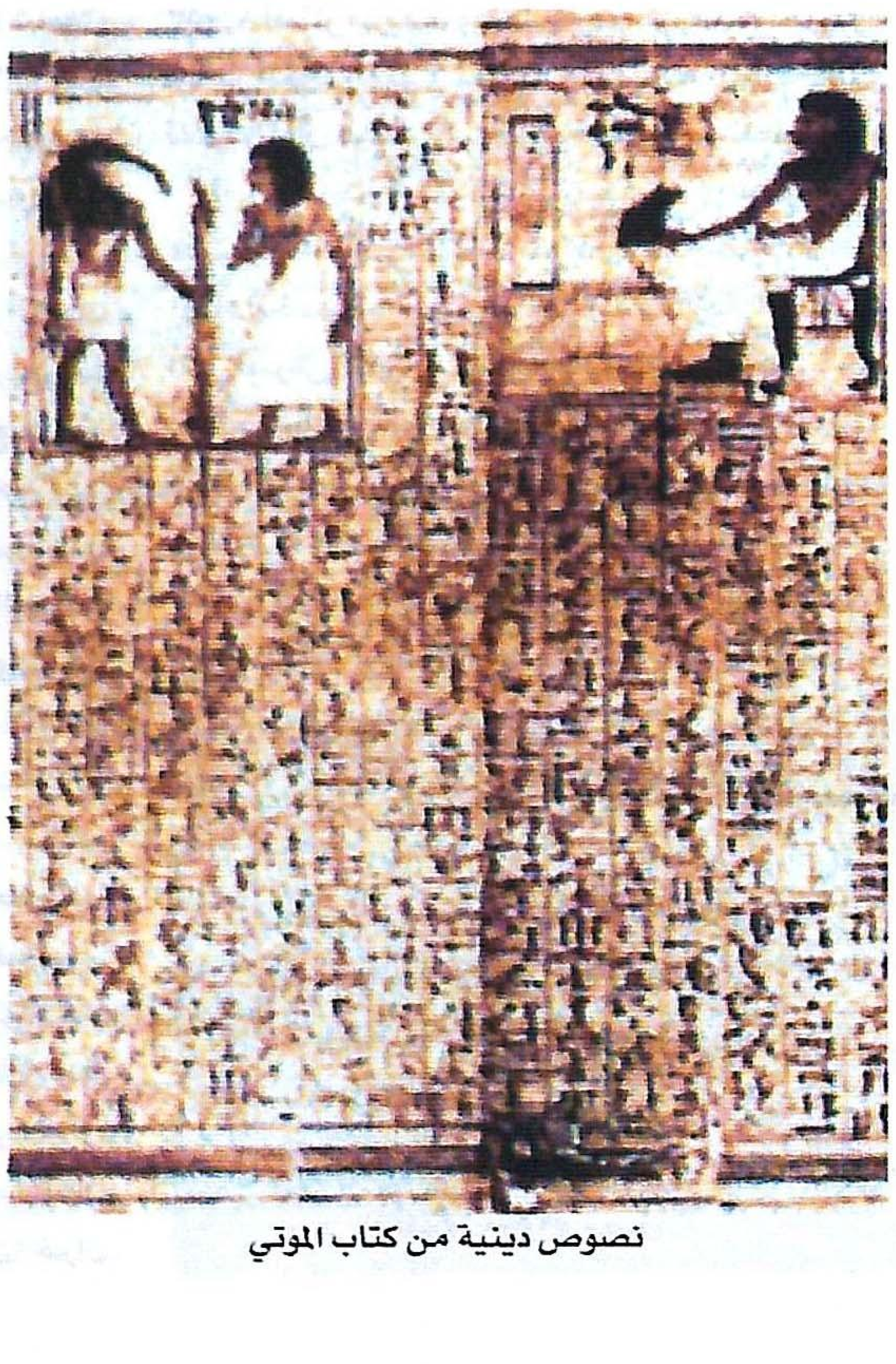
كما اشتملت صالة الآثار البوذية على مجموعة فخمة من فنون النحت البوذي القديم من الهند، وتصوير للعادات والتقاليد والتراث من اليابان أيضا، من القرن التاسع عشر الميلادي.

ومن دون شك فإن متحف جامعة بنسلفانيا في مدينة فيلادلفيا له أهميته الخاصة بين تلك المتاحف، التي تتضمن مجموعتها الأثرية آثارا من المراكز الحضارية القديمة في العالم، خاصة في مصر القديمة وبلاد النهرين وجنوب شرق آسيا وأمريكا. وتعددت أماكن بعثات الحفر الأثري التي مولها متحف جامعة بنسلفانيا أو شارك في إعدادها في مناطق عدة من العالم زادت على المائة بعثة أثرية منذ تأسيسه. ويمتاز متحف الجامعة بأنه خليط من العناصر الممتازة من عرض للأثر، وتوافر قاعات ومعامل للترميم الأثري، وحفظ الوثائق وتقارير الحفائر وما ارتبط بذلك من مذكرات للحفر الأثري وصور فوتوغرافية للمكتشفات الأثرية، وبالمثل توافر قاعات للقاءات العلمية والمحاضرات العامة. ويقوم متحف جامعة بنسلفانيا من دون شك بدور كبير في مجال إتاحة الفرصة لتبادل الزيارات العلمية وتوفير المرشدين الأكاديميين لمصاحبة الزائرين، والقيام بتوضيح وشرح المعروضات الأثرية التي يحتويها المتحف ضمن قاعاته العديدة وطوابقه الثلاثة. كما يصدر المتحف دورية علمية في مجال الآثار تعرف باسم «البعثة» Expedition تصدر ربع فصلية.

كما تتوافر بين أرجائه مكتبة علمية متخصصة باعتبارها إحدى مكتبات جامعة بنسلفانيا الأكاديمية حوت الكثير من أمهات الكتب المتخصصة في مجال الدراسات الأثرية، وكانت خير عون للدارسين في هذا المجال ◆

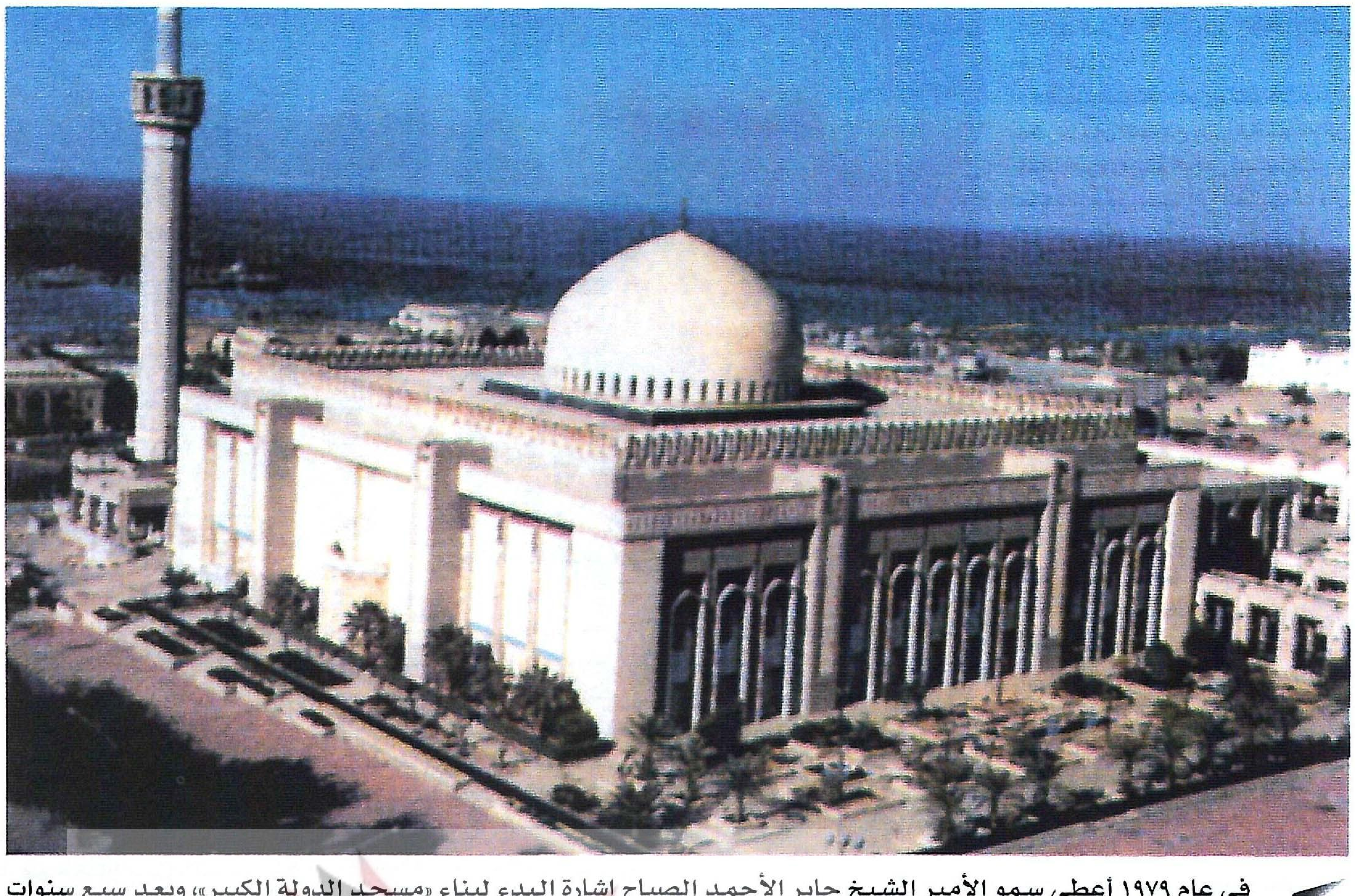


الآلة الموسيقية



نصوص دينية من كتاب الموتى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



في عام ١٩٧٩ أعطى سمو الأمير الشيخ جابر الأحمد الصباح إشارة البدء لبناء «مسجد الدولة الكبير»، وبعد سبع سنوات من العمل أُنفق خلالها ٤٣ مليون دولار، تحولت ٤٥ ألف متر مربع إلى تحفة فنية معمارية، تتجلى فيها آيات الفن الإسلامي العريق.

يقع المسجد في قلب مدينة الكويت القديمة وسط محلاتها وأسواقها التجارية، ويطل على قصر السيف (مقر الحكم)، وعلى شارع الخليج العربي أمام البحر مباشرة، لتشهد أمواجه الزرقاء على عبقرية فن العمارة الإسلامية.

جريدة «الفنون» قامت بجولة في أروقة المسجد.

سهى الخميس - الكويت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المسجد الكبير

نموذج فريد للعمارة الإسلامية والخليجية

يعد المسجد الكبير الذي بني ليكون صرحا ومعلما إسلاميا معماريا شامخا، ومركزا دينيا ثقافيا شاملا، اهم وأكبر مسجد في دولة الكويت على الإطلاق، ومن اكبر مساجد دول الخليج العربي بعد الحرمين الشريفين، كما أنه مسجد الدولة الرسمي الذي تقام فيه جميع الأنشطة الدينية الرسمية.

يقع مسجد الدولة الكبير في قلب مدينة الكويت القديمة، وتبلغ مساحة أرضه ٤٥٠٠٠ متر مربع، أما مساحة المباني المشيد عليها المسجد فتبلغ ٢٠٠٠٠ متر مربع. وللمسجد صحن كبير (ساحة) في الجهة الشرقية منه تبلغ مساحته ٦٥٠٠ متر مربع، وتحفه ثلاثة أروقة من جهة الشمال والجنوب والشرق يبلغ طولها مجتمعة ٧٦٠ مترا، وهي في الصيف توفر الظل من حرارة الشمس، وفي الشتاء تقي من الأمطار، كما تستخدم في أوقات الذروة للصلاة. في هذه الأروقة الكثير من الأعمدة، يبلغ طول كل عمود منها ثمانية أمتار، ويكسو جدرانها السيراميك الأنيق، وتتدلى من سقفها فوانيس حديثة في صنعها قديمة في شكلها وطبيعتها. كما يوجد في المسجد ليوان يعد امتدادا للأروقة، وتتدلى من سقفه ٢٣ ثريا دمشقية مصنوعة من النحاس المؤكسد، على شكل قناديل ذات ألوان متعددة هادئة وجميلة. وللمسجد صحنان آخران أصغر من هذا الصحن الكبير، تبلغ مساحتهما ٨,٠٥٣ أمتار مربعة، ويغطي أرضيات هذه الصحون حجر الكوتا الهندي بألوانه الطبيعية الهادئة، التي تقارب ألوان البيئة الصحراوية الكويتية القديمة.

أما المساحة الباقية والتي تبلغ ١٥٠٠٠ متر مربع، فتشغلها حدائق المسجد بتوابعها التزيينية كنوافير المياه الخمس والشلالات الثلاثة، والأزهار الجميلة التي تفرش الأرض بألوانها الخلابة وعبيرها الأخاذ والخضرة والنخيل. ونشير هنا إلى أن إدارة المسجد تقوم سنويا بتوزيع ثمار النخيل، والعسل الذي تنتجه خلايا النحل الموجودة في حدائق المسجد، على الفقراء والمحتاجين والأسر المتعففة بالتعاون مع لجان الزكاة في الكويت، كما تنظم الإدارة، بالتعاون مع أصدقاء المسجد (الأطفال)، زيارات سنوية إلى مرضى المستشفيات الحكومية تطبيقا لسنة الرسول صلى الله عليه وسلم في عيادة المريض، يقومون فيها بمواساتهم والدعاء لهم بالشفاء مع تقديم زهور حدائق المسجد كهدية رمزية، تعبيرا عن مشاركتهم الوجدانية لإخوانهم المرضى.

بدأ العمل في هذا المشروع الضخم أواخر عام ١٩٧٩، وافتتح رسميا في شهر يونيو عام ١٩٨٦، وبلغت تكلفة بنائه الإجمالية حوالى ١٤ مليون دينار كويتي (٤٣ مليون دولار أمريكي)، أي ما يعادل خمسة آلاف كيلو غرام من الذهب الخالص، وقد روعي الفن الإسلامي في أنواع وطرز العمارة، فتنوعت المدارس الفنية المعمارية التي بني على أساسها مسجد الدولة الكبير، كما لم يغفل القائمون على التصميم الهندسي عن فنون العمارة القديمة في منطقة الخليج، والكويت تحديدا، وذلك حتى يؤكد التصميم على هوية المسجد وانتمائه في تصميمه الفني والمعماري إلى الإسلام وإلى منطقة الخليج العربي، والكويت على وجه الخصوص، حتى أصبح المسجد خليطا مميزا من فن العمارة الإسلامية القديمة وأساسيات فنون البناء الحديثة. وقد اشترك في تنفيذ هذا المشروع الضخم أفضل وأمهر العمال والمهندسين ومساعديهم من دول عديدة، ويبلغ عددهم ٥٠٠ شخص منهم ما لا يقل عن خمسين مهندسا، كما لا يدخل في هذا العدد الخبراء والمختصون والعمال الذين استعين بهم من خارج الكويت لإنجاز بعض الأعمال الفنية، ومن ثم نقلها إلى الكويت ليتم تركيبها في مكانها بالمسجد، ومن هذه الدول: سوريا والهند والمغرب وإيطاليا ومصر وتركيا.

استعملت الخرسانة المسلحة لبناء الهيكل العام للمسجد، والتي تشمل القواعد والأعمدة والأسقف والمئذنة، واستخدم الحجر الطبيعي في إكساء الجدران الخارجية، أما بالنسبة إلى الجدران الداخلية للمسجد، فقد كسيت بالرخام والحجر الطبيعي، بالإضافة إلى أعمال الزليج والجبس المغربي ذي الأشكال الهندسية والألوان الزاهية. ويغطي أراضي الساحات الخارجية للمسجد حجر الكوتا الذي استورد خصيصا من الهند لهذا الغرض، كما نصب في مدخل المسجد الكبير الجنوبي مجسم لساعة شمسية نفذه السيد مساعد الحماد (نائب رئيس قسم الزيارات)، وذلك لتوضيح أهمية الدور الذي كانت تلعبه المزولة في الماضي عند المسلمين لتحديد أوقات الصلاة.

يحتوي المسجد الكبير على ثلاثة أماكن أو بيوت رئيسية للصلاة متصلة في بنائها بعضها ببعض أولها: المصلى الرئيسي الذي تؤدى فيه صلوات الجمع والعيدين، وتقام فيه الاحتفالات والمناسبات الدينية، إضافة إلى إحياء ليالي شهر رمضان المبارك، وتبلغ مساحته ٥١٨٤ مترا مربعا، ويبلغ طول ضلعه ٧٢ مترا ويتسع لعشرة آلاف مصل، تتوسط هذا المصلى قبة كبيرة قطرها ٢٦ مترا وارتفاعها ٤٣ مترا عن سطح أرض المسجد، ثبت عليها من الخارج عمود نحاسي وهلال كبير، وغطيت من الداخل بالسيراميك الأصفهاني الذي يغلب عليه اللون الأزرق المعشق باللازورد، ونقشت عليه أسماء الله الحسنى على شكل قرص الشمس، بالخط الكوفي المورَق باللون الأبيض على الأرضية السيراميكية الزرقاء اللون، والتي خطّها كما خط جميع كتابات المسجد الكبير قلم الخطاط الشهير محمد الحداد. كما تحتوي القبة على ١٤٤ نافذة تسمح لنور الشمس بالدخول إلى المصلى، فتعطي جوا من الدفء الإيماني والطبيعي، وتحمل هذه القبة الضخمة اربعة أعمدة يبلغ طول كل عمود منها ٢٢ مترا. هذا وتحيط بالقبة الرئيسية أربع قباب صغيرة موزعة على الزوايا الأربع للقبة الكبيرة منقوشة بالجبس المغربي، تتدلى منها أربع ثريات ضخمة إيطالية مصنوعة من الكريستال والنحاس المطلي بالذهب، وتحتوي كل منها على أكثر من ١٠٠ مصباح، وتزن ١٠٠٠ كيلو غرام، ويبلغ طولها ٧,٥ أمتار وعرضها ٣,٥ أمتار. هذا بالإضافة إلى ٨٠ ثريا حائطية صغيرة من الكريستال المانية الصنع ثبتت على جدران المسجد. كما وضع في سقف المصلى شمالا وجنوبا، ٤٤ قبة من مادة «الفيبرغلاس» الذي يسمح بمرور الإضاءة ويعزل في الوقت نفسه الحرارة، وتضفي على المصلى منظرا جماليا.

يتوسط هذا المصلى المحراب الرئيسي للمسجد،

أرقام

مساحة المسجد: ٤٣ ألف متر مربع
مساحة المباني: ٢٠ ألف متر مربع
مساحة الحدائق: ١٥ ألف متر مربع
مدة البناء: ٧ سنوات
التكلفة: ٤٣ مليون دولار
عدد المصلين: ٥٩٥٠٠ مصلٍ

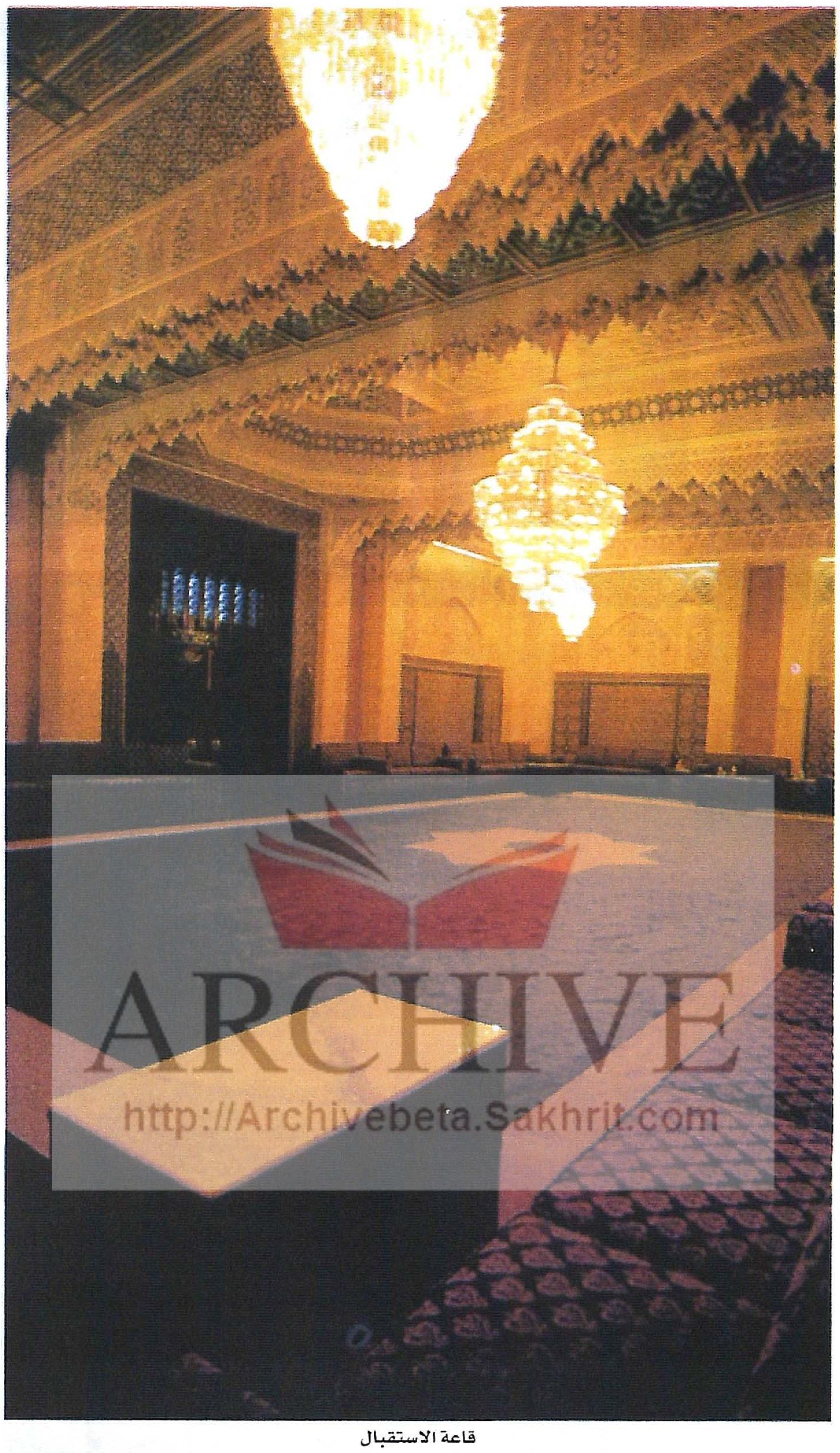
عدد الأبواب: ٢١ بابا
ارتفاع المئذنة: ٧٢ مترا
ارتفاع القبة: ٤٣ مترا
أماكن الوضوء: ١٣٣ مكانا
عدد كتب المكتبة: ٢٠ ألف كتاب

وهو أحد سبعة محاريب تزيينية تتصدر جدار القبلة، ويغلب على ألوان المحراب اللونان الأزرق والأصفر، وهما لونان من وحي البيئة الكويتية الصحراوية والبحرية، كما أنه مكسو من الداخل بمسطح من الزليج المغربي المنقوش بنقشات هندسية إسلامية، وفوق المحراب كتبت آية كريمة بالخط الثلث باللون الأزرق على أرضية صفراء، تحيط بها آية أخرى كتبت بالخط الكوفي على الحجر الطبيعي الباكستاني، كما ثبت تحت برواز المحراب عمودان من الرخام اليوناني الأبيض الصافي، نقشت عليهما بعض الأشكال الهندسية أيضا. وإلى جواره من جهة اليسار يوجد المنبر المصنوع من خشب الصاج المتين المزين بنقوش جميلة حفرها أمهر العاملين، ويبلغ ارتفاع المنبر مترين تقريبا ويصل إليه خطيب المسجد بوساطة الدرج الدائري الذي يضم ١٤ درجة، وهو مخفي وراء المحراب في جدار القبلة. وفي هذا المصلى تجرى مسابقة الكويت الكبرى السنوية لحفظ القرآن الكريم وتجويده تحت رعاية صاحب السمو أمير البلاد، وبتنظيم من الصندوق الوقفي للقرآن الكريم وعلومه في الأمانة العامة للأوقاف. هذا وقد ألحق بصحن المسجد الرئيسي (الشرقي) في جهته الشمالية والجنوبية أماكن الطهارة والوضوء، حيث تضم ١٣٣ ميضأة (مغاسل الوضوء) و٧٨ دورة مياه، يغطي جدران تلك الميضآت السيراميك الأصفهاني، ومقاعد الوضوء فيها من الرخام الكرارة الإيطالي، كما زودت بنوافذ للتهوية والإضاءة الطبيعية.

وثانيها المصلى اليومي الذي تؤدى فيه الصلوات اليومية الخمس نظرا لقلة عدد المصلين فيه عن المناسبات الدينية، وفيه يقوم إمام وخطيب المسجد بإلقاء الدروس الدينية يوميا بعد صلاة الظهر ويرد على استفسارات المصلين، ويتسع هذا المصلى لخمسمائة مصل، يقع المصلى اليومي خلف المصلى الرئيسي مباشرة من جهة الشرق وهو متصل به في البناء. صمم محراب هذا المصلى على شكل أقواس من الديكور والزليج المغربي التي صنعت من خشب الصاج، وتتوزع على امتداد المصلى تسع ثريات ألمانية دقيقة الصنع أنيقة المظهر.

أما ثالثها فهو مصلى النساء الذي يتسع لألف مصلية ويقع فوق المصلى اليومي، ويطل على المصلى الرئيسي من جهته الشرقية من خلال إحدى عشرة نافذة غطيت بمشربيات خشبية ذات طابع فني وجمالي في صنعها، تسمح للنساء برؤية المصلى الرئيسي والتمتع بجمال بنائه وزخارفه من خلال فتحاتها الصغيرة. صممت جدران المصلى على شكل بواك قوسية ملبسة بالسيراميك الأصفهاني الملون، كما تتوزع على امتداد المصلى ١٨ ثريا أنيقة للإنارة. هذا ويتميز مصلى النساء بمدخله الخاص من الناحية الجنوبية للمسجد، وتوابعه من أماكن الطهارة والوضوء المستقلة.

إذا لاحظنا وضع المسجد في المناسبات الدينية أو في أوقات الذروة، فإن حالة من الاستنفار تعلن هناك، ويُستغل كل صحن وليوان ورواق في المسجد، إضافة إلى نصب الخيام الملكية حتى يتسع المكان للأعداد الهائلة من المصلين والمصليات، فالصحن الشمالي للمسجد يتسع لألفين وخمسمائة شخص، والصحن الجنوبي يتسع لثلاثة آلاف آخرين، والصحن الشرقي يتسع لعشرة آلاف مصل، والليوان الرئيسي يتسع لألفين وخمسمائة أيضا، كما تتسع الخيام التي تُنصب خارج المسجد في هذه المناسبات لستة آلاف مصل، أما بالنسبة إلى سراديب المسجد المؤلفة من خمسة أدوار، والتي تضم مواقف السيارات تحت الصحن الرئيسي الشرقي، وتتسع لـ ٥٥٠ سيارة، ويوجد على جوانبها مصاعد كهربائية لنقل المصلين والزائرين إلى الصحن والأروقة، فإنها تُحوّل في أوقات الذروة إلى مصلى وتتسع لعشرين


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قاعة الاستقبال

ألف مصل. وبالإشارة إلى هذه المواقف نذكر أن ريعها يخصص كوقف لإنجاز مشاريع المسجد الخيرية، وبهذا يكون مجموع المصلين في جميع أرجاء المسجد الرئيسية والإضافية قد وصل إلى ٥٩٥٠٠ مصل. تقوم إدارة المسجد بتجهيز أماكن الصلاة تلك، وتوفير جميع الخدمات اللازمة لراحة المصلين.

وفي الناحية الشمالية الغربية للمسجد - أي من ناحية جدار القبلة - مدخل خاص لصاحب السمو أمير البلاد وقاعة خاصة يستقبل فيها المهنئين من كبار الضيوف ورجالات الدولة في الأعياد والمناسبات الدينية، زينت جدرانها كما زين سقفها بأعمال الزليج والجبس المغربي، وهي قاعة ذات مستوى عال ورفيع في الأناقة والفخامة والجمال. يضم المسجد ٢١ بابا منها ١٤ بابا في الجهة الشرقية للمسجد، أربعة في الجهة الجنوبية، وثلاثة في الجهة الشمالية. صنعت هذه الأبواب من خشب الصاج، وحفرت عليها آيات قرآنية، وأذكار إسلامية، وزخارف هندسية ونباتية مورقة غاية في الدقة والجمال، على أيدي الصناع الهنود المهرة، ومن ثم نقلت إلى الكويت ليتم تركيبها، أما في الناحية الغربية الشمالية للمسجد فتقع المئذنة المضلعة الشكل، والتي يبلغ عدد أضلاعها ١٢ ضلعا، وهي مكسوة بالحجر السوري الذي استورد خصيصا من طرطوس. ويصل ارتفاعها إلى ٧٢ مترا، وفيها مصعد كهربائي خاص عوضا عن السلالم. وعلى ارتفاع أكثر من ثلثيها يقع بيت المؤذن المحاط بأعمدة لتحمل سقف البيت، ومن وسط سقف بيت المؤذن تستمر المئذنة في الارتفاع بقطر يقل عن نصف قطرها الأساسي حتى تنتهي عند قبة صغيرة، ثُبت عمود نحاسي فوقها ليتربع عليه هلال المئذنة الضخم.

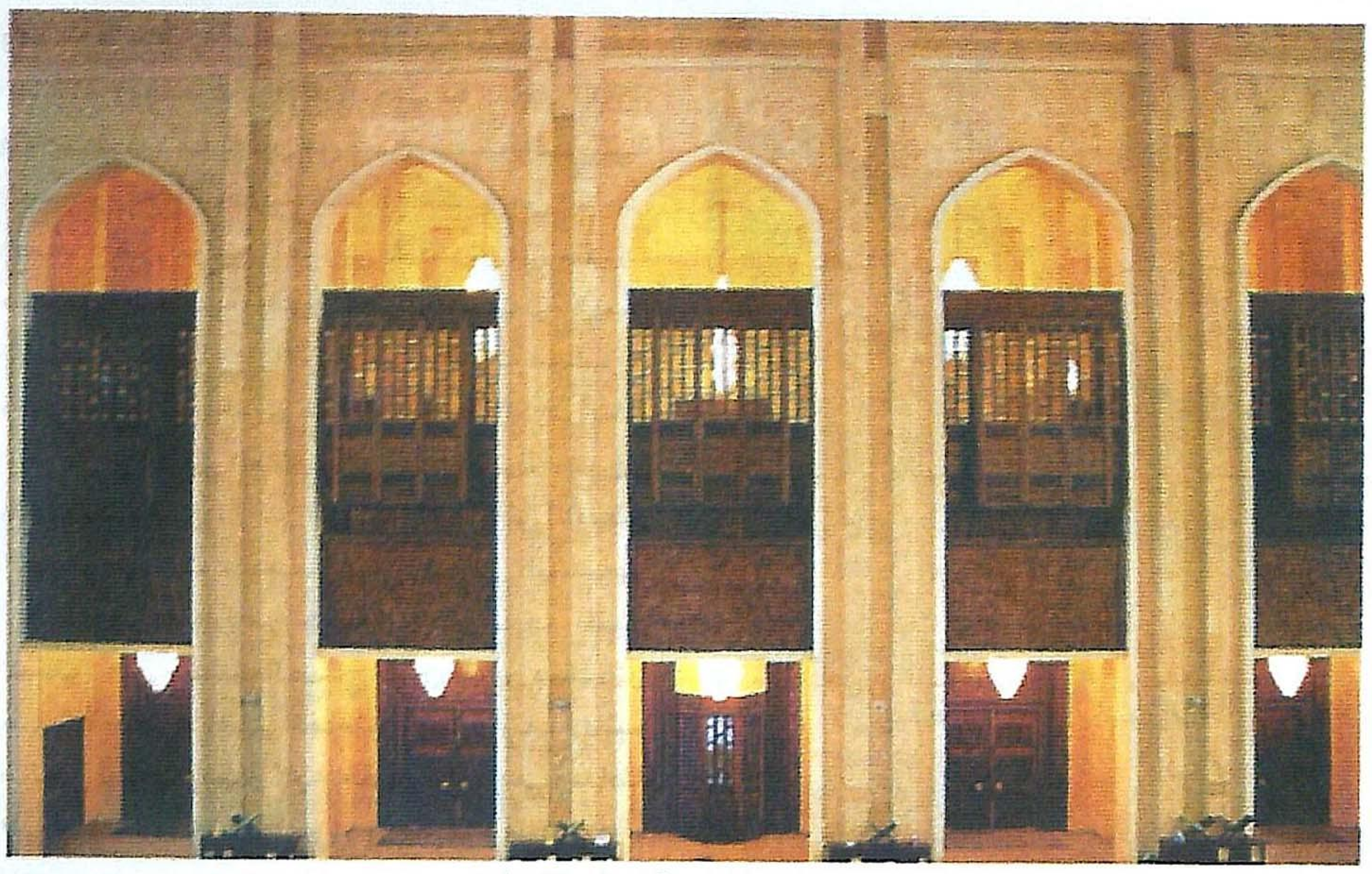
يضم المسجد قاعة للمحاضرات، تتألف من دورين وتستوعب ٢٥٠ شخصا، وهي مزودة بالأجهزة الإلكترونية والتلفزيونية والصوتية كوسائل إيضاحية وتعليمية، وتنظم فيها إدارة المسجد وإدارات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية أو المؤسسات الدينية الأخرى عددا من الدورات التدريبية وحلقات النقاش المختلفة المواضيع، وكذا الندوات التعريفية بالمسجد للزوار، حيث يزور المسجد عدد كبير من طلبة وطالبات المدارس والأفراد والدعاة والوفود الرسمية، إضافة إلى عقد اللقاءات الخاصة التي تقام للأجانب لتعليم مبادئ الإسلام واللغة العربية لغير الناطقين بها، وذلك بشكل منتظم وضمن مناهج حديثة يستفيد منها الكثير من الوافدين. وإحياء لدور المسجد في التوعية والتثقيف، تعقد الندوات والمحاضرات بين الفينة والأخرى، إحياء لمناسبة دينية أو تذكيرا للمسلمين بعبرها وعظاتها كالمولد النبوي الشريف وذكرى الإسراء والمعراج وغيرها من المناسبات، وتقوم الإدارة بتوفير جميع الخدمات الفنية والإدارية اللازمة لإنجاح مثل هذه الأنشطة والفعاليات.

وتأكيدا لدور المسجد وأهميته الثقافية والعلمية، أنشئت فيه مكتبتان تبلغ مساحتهما ٣٥٠ مترا مربعا، الأولى مكتبة شرعية ضخمة خصصت محتوياتها لأهل العلم المختصين في الأمور الشرعية وطلبة الدراسات والبحوث الإسلامية، وتحتوي على أكثر من عشرين ألف كتاب، والثانية مكتبة تحتوي على العديد من الكتب والأشرطة والنشرات عن الإسلام وأركانه وعباداته وأحكامه ومزاياه، بلغات عالمية شتى غير العربية، وذلك حتى يتسنى لزوار المسجد من غير الناطقين باللغة العربية أو غير المسلمين، الاطلاع على حقائق عن الإسلام وتعاليمه ومبادئه السامية، توزع هذه المطبوعات على الزوار بشكل مجاني، وتتبع المكتبتان في إدارتهما إدارة المكتبات والمخطوطات. هذا ويحتوي المسجد على معرض دائم للصور والملصقات والمجسمات، تبين مراحل إنشاء المسجد وبنائه، والأنشطة الثقافية المختلفة التي يقوم بها، كما قدمت إدارة المسجد خدمة خاصة لمن لديهم أي استفسار عن أمر من الأمور الدينية الشرعية، حيث وفرت خطا ساخنا يصل السائلين بعلماء الدين الذين خصصت لهم مكاتب وهواتف خاصة بهم في المسجد الكبير، وذلك ليتسنى لهم الرد على أسئلة المستفسرين عن طريق الفتوى الهاتفية بالمسجد رقم (١٤٩).

ونظرا لأهمية دور وسائل الإعلام في عصرنا الحالي، أسس مركز إعلامي داخل المسجد خاص به وبأنشطته ومهامه الموكلة إليه، حيث يقوم المركز بإنجاز العديد من الأنشطة التي تبرز هذا المعلم الإسلامي الحضاري الثقافي الاجتماعي، ككتابة النصوص وإصدار المطبوعات والنشرات، وتوثيق كل

"تنوعت المدارس المعمارية التي بُني على أساسها المسجد، فشملت فنون العمارة الإسلامية الشرقية والمغاربية، وجاء التصميم ليؤكد على هوية المسجد وانتمائه إلى فن المعمار الإسلامي والعربي"

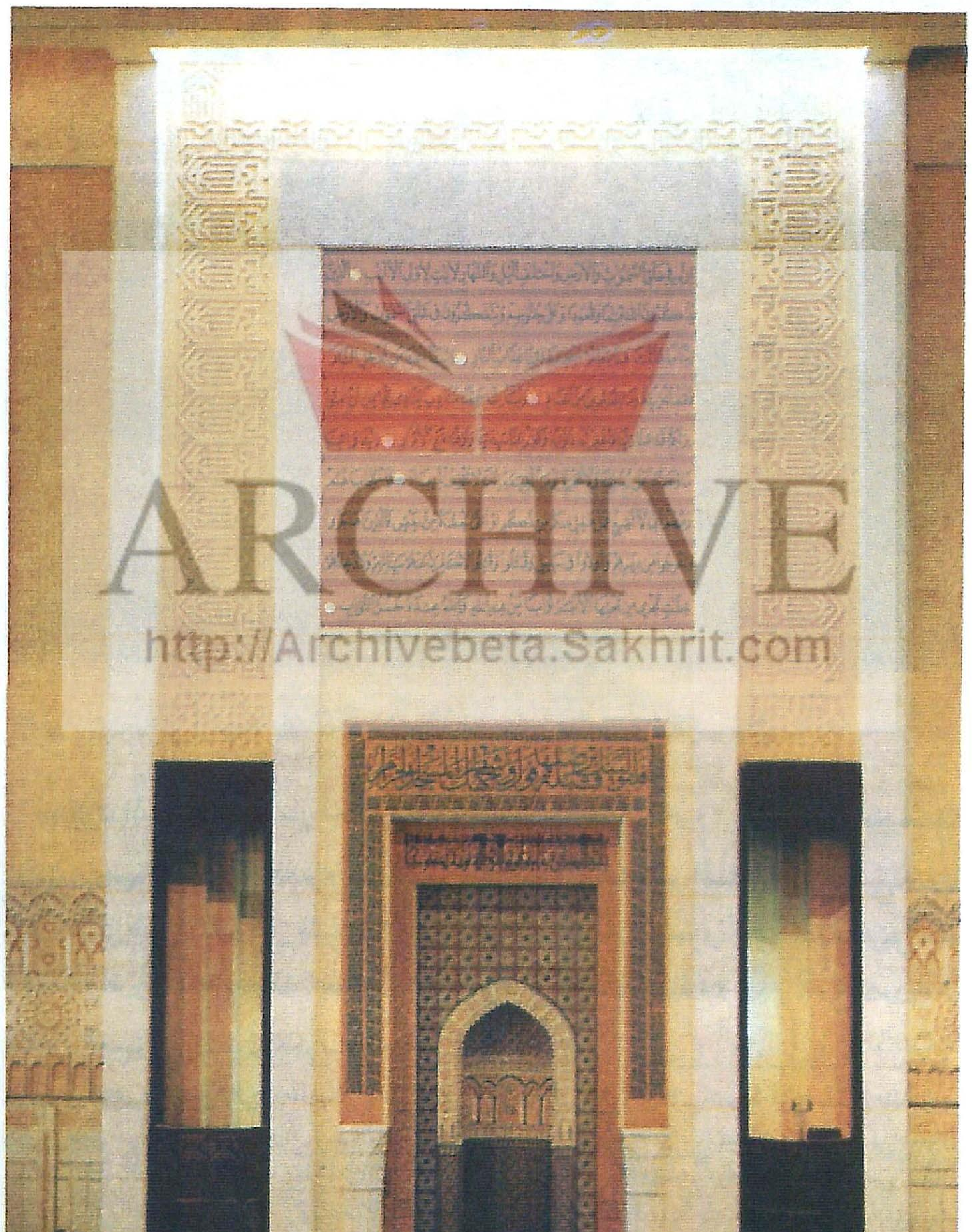
بيت الصلاة الرئيسي


المشربيات الخشبية لمصلى النساء

أنشطة وبرامج المسجد. ومن أبرز إصدارات المسجد: سلسلة المساجد والعمارة الإسلامية، التي تشتمل على كتاب «تاريخ المساجد الشهيرة في العالم» لفضيلة الكاتب الشيخ عبدالله نجيب سالم، بدعم من الأمانة العامة للأوقاف، ويحتوي على شرح مفصل لعمارة أبرز ٢٦ مسجدا في العالم، من بينها المسجد الكبير ودور هذه المساجد على جميع الصعد الدينية والاجتماعية والثقافية... إلخ، كذلك تشتمل السلسلة على إصدار مطبوعات خاصة بجماليات فنون العمارة الإسلامية، مثل المئذنة والقبة والمنبر والمحراب، وهي خمس مطبوعات حتى الآن، وذلك بهدف تعريف المسلمين بهذه المعالم من النواحي اللغوية والتاريخية والمعمارية وأشهرها عبر العصور، كذلك تسجيل أنشودة خاصة عن المسجد الكبير وقرص ليزر CD لأفضل صور المسجد ومعالمه التي تتجاوز المائة صورة، حيث تبرز جمال بنائه ونقوشه الإسلامية والخطوط العربية وفن العمارة الإسلامية المميز الذي تضمنه، ونُفذ هذا القرص بدعم من مشروع الحرفي الكويتي في الأمانة العامة للأوقاف، بالتعاون مع الفنان فهد محمد البناي، وأيضا تسجيل فيلم عن ليلة ٢٧ من شهر رمضان المبارك. ومن الإنجازات المهمة التي تسجل لصالح المسجد الكبير، إنشاء استوديو للإعلام الديني داخل المسجد بالتعاون مع وزارة الإعلام وإدارة الإعلام الديني بوزارة الأوقاف، هذا الاستوديو مزود بأحدث أجهزة التصوير والمعدات، ويسجل فيه الكثير من المقابلات والبرامج الدينية الخاصة لتلفزيون دولة الكويت، إضافة إلى استقبال العديد من المحطات والقنوات التلفزيونية المحلية والعالمية.

بالنسبة إلى الخدمات وأعمال الصيانة، فإن المسجد الكبير يحتوي على غرف صيانة تبلغ مساحتها ثلاثة آلاف متر مربع، موزعة تحت سراديبه، وتشتمل على العديد من الأجهزة والمعدات الإلكترونية والكهربائية، منها المولدات الاحتياطية تحسبا لأي طارئ، حيث إن هذه المولدات الاحتياطية بإمكانها توفير الطاقة الكهربائية اللازمة لتشغيل جميع أجهزة المسجد، كما تضم غرف الصيانة أجهزة التكييف والمعدات الصحية وشبكات المياه، وتدير هذه الأجهزة الشركات المتخصصة في هذا الجانب، ويأتي دور إدارة المسجد في الإشراف على هذه الأجهزة وتشغيلها، ومتابعة تطوير إمكاناتها وصيانتها الدورية اللازمة، كما أسست شبكة للاتصالات اللاسلكية، وتثبيت شاشات تلفزيونية وكاميرات مراقبة في أجزاء عديدة بالمسجد تسهيلا لمهمة العاملين.

ينقسم الهيكل التنظيمي في المسجد إلى عدة أقسام موزعة كالتالي:


المحراب الرئيسي للمسجد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

"تتوسط المصلى الرئيسي قبة كبيرة غُطيت من الداخل بالسيراميك الأصفهاني الأزرق، نُقشت عليه أسماء الله الحسنى على شكل قرص الشمس، مكتوبة بالخط الكوفي المورق باللون الأبيض"

١- الإدارة: وتضم مكتب المدير، وشعبة أمانة السر (السكرتارية)، والشعبة الإعلامية، وشعبة النساء والنشء.

٢- مراقبة الزيارات والأنشطة: وتضم قسم الزيارات، وقسم الأنشطة الثقافية والاجتماعية.

٣- مراقبة الخدمات: وتضم قسم الضيافة والتجهيزات، وقسم الخدمات والصيانة.

ويبلغ عدد العاملين في المسجد الكبير من مختلف المراتب الوظيفية والجنسيات والاختصاصات حوالى ١٠٠ موظف وعامل.

وبالإضافة إلى كل ما وضحناه من دور رائد وفعال تقوم به إدارة المسجد، فهي بعملها هذا تثبت جدارتها والتزامها بالقرار الإداري رقم ١٦٠٧ لسنة ١٩٩٧ الذي ينص على ما يلي:

١- تأكيد ودعم رسالة المسجد الكبير كمركز للإشعاع الديني والثقافي والحضاري والتربوي والاجتماعي.

٢- تهيئة المسجد الكبير كمعلم إسلامي يقصده الناس للعبادة والزيارة.

وتستعين الإدارة أحيانا بأصدقاء المسجد الكبير، وهم مجموعة من الشباب والفتيات المتطوعين لتنفيذ بعض الأعمال الموكلة إليهم كمرافقة الوفود الزائرة، أو المشاركة في الأنشطة الجماعية الكبيرة، والاستعداد لصلاة القيام في شهر رمضان وغيرها من الأنشطة والأعمال. ويبلغ عدد الأصدقاء المسجلين نحو ٢٠٠ شخص.

وفي خطوة رائدة مواكبة لتطورات العصر، قامت إدارة المسجد بعمل صفحة خاصة للمسجد على شبكة الإنترنت، يستفيد منها أكثر من ٧٠ مليون مشترك حول العالم. يحتوي الموقع على صور كثيرة خاصة بالمسجد الكبير ومرافقه، وذلك حتى يتسنى لمتصفحي الموقع التعرف على المسجد، والاستمتاع بفن العمارة الإسلامية والطابع الخاص الذي تميز به بناء المسجد. كما يحتوي الموقع على معلومات عامة وميسرة عن المسجد وبنائه وأنشطته. وقد أُضيف في السنوات الأخيرة بث صلاة قيام الليل في ليلة القدر عبر الموقع، وأيضا أضيفت كلمة وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية التي توجهها إلى العالم بهذه المناسبة المباركة. هذا ويتلقى المسجد الكبير، عبر البريد الإلكتروني، رسائل كثيرة إما لإبداء الرأي في أمور معينة تخص المسجد، وإما للاقتراحات والشكاوى، وإما للإعجاب والثناء على جهود الإدارة الطيبة ◆

موقع المسجد على الإنترنت:
www.freekuwait.com

في حارة الدرب الأصفر الذي يربط بين شارعي الجمالية والمعز لدين الله الفاطمي يقع بيت السحيمي، وهناك تنبعث منه رائحة الدولة العثمانية التي بُني في عهدها، وتتجلى سمات فن المعمار الإسلامي والعربي المتمثل في المشربيات والزخارف والزجاج الملون والقباب.

ونظرا إلى أهمية هذا البيت تاريخيا وفنيا، ضمته الحكومة المصرية إلى قائمة الآثار المهمة عام ١٩٩٠، وفي ١٦ أبريل عام ٢٠٠٠ قام الصندوق العربي للإنماء الاقتصادي والاجتماعي في الكويت بتقديم منحة قدرها ثلاثة ملايين دولار لترميم البيت والمكان المحيط به، والذي ظل لسنوات طويلة يعاني الإهمال والنسيان، ليعود البيت من جديد ليحتل مكانته الرائدة كمعلم ثقافي وفني وتراثي مهم. جريدة «الفنون» زارت بيت السحيمي وتعرفت على تاريخه.

عصام عبدالحميد - مصر

مبني بأسلوب الحوائط الحاملة

بيت السحيمي عبقرية معمار القرن السابع عشر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المشربيات داخل فناء البيت الخارجي

يعد بيت السحيمي «هلال» القاهرة التاريخية العثمانية بمشربياتها الكبيرة التي تطل على فناء واسع، تتناثر فيه أشجار قديمة وحديثة ترسم صورة رائعة لأدق تفاصيل هذه المشربيات لترى جمالها وروعة زخارفها. ومن خلف الزجاج الملون الذي يغطي القباب التي تعلو القاعات نرى أشكالا بديعة لنباتات وحيوانات وزخارف، تبدو كأنها بُعثت من عصور قديمة لتمنح زائر هذا البيت شعورا بالجو الأسطوري الذي يبعث رائحة التاريخ، التي تتميز بها البيوت الإسلامية في مصر المحروسة.

فإذا دخلت إلى الدرب الأصفر من شارع المعز، يلفت انتباهك تجديد أرض الحارة التي شيدت من الحجر، وتجذبك المحال التي نقشت على أبوابها الآيات القرآنية، فترى بازار سعيد السعداء وخردوات الشعب والبازار الفاطمي وبازار السحيمي، وهي الأسماء الجديدة للمحلات التي تفيض قلوب أصحابها بالسعادة والرضا لما حل بحارتهم من التجديد والعناية، في إطار ترميم البيوت الأثرية الذي قام به مجلس إدارة الصندوق العربي للإنماء الاقتصادي والاجتماعي في الكويت، الذي قدم نفقات تحويل لمشروع الترميم بمنحة قدرها ثلاثة ملايين دولار في ١٦ أبريل لعام ٢٠٠٠، مما كان فاتحة خير على أهل الحارة، فقد طليت واجهات المنازل جميعا لتتناسب مع جمال المكان الأثري الذي كان صامتا لأعوام طويلة، بعد أن تركه آخر سكانه من ورثة أسرة السحيمي.

ويشير الدكتور أسعد نديم خبير الترميم المصري المتخصص في علم الفولكلور، الذي أشرف على ترميم البيت إلى أنه من أجمل بيوت القاهرة القديمة، ويعد مرجعا لمراحل عدة، تاريخية ومعمارية وفنية، ونموذجا لبيوت القرنين الـ ١٧ و١٨ الذي شيده الشيخ عبدالوهاب الطبلاوي عام ١٦٤٨م، بينما قام الحاج إسماعيل شلبي في عام ١٦٩٩م ببناء الجزء الثاني، ويتضمن القاعة الرئيسية بالدور الأرضي، وهناك إضافات أخرى تمت في عام ١٧٣٠.

وآخر من سكن البيت وجدده هو أسرة الشيخ محمد أمين السحيمي شيخ رواق الأتراك في الأزهر الشريف الذي توفي في عام ١٩٢٨، واشترت الحكومة المصرية بيت السحيمي من ورثته بمبلغ ستة آلاف جنيه، وضمته إلى لجنة حفظ الآثار العربية واعتمدت ألف جنيه لترميمه.

يتميز بيت السحيمي بأن فيه جميع السمات التي نفكر فيها حين نتكلم عن العمارة التقليدية في بيوت القاهرة ونعني بها عمارة ما قبل القرن التاسع عشر، فالدور الأرضي غير مبيض ومبني بالحجر الجيري، وما فوقه مبني بالطوب الأحمر وحوائطه مبيضة. والبيت مبني بأسلوب الحوائط الحاملة لأساساته، ولكن بعروض متزايدة تدريجيا حتى تصل إلى أقصى عرض لها عند منسوب التأسيس، وحوائط الأساسات مبنية بالمواد التي بنيت به الحوائط الحاملة، وبالطريقة نفسها، ولكن معظمها من أنقاض مبان قديمة، وكانت كل بيوت ما قبل القرن التاسع عشر تبنى بأسلوب الحوائط الحاملة، وذلك للتمييز بين هذه البيوت والبيوت الحديثة التي تبنى بأسلوب الأعمدة الخرسانية.

وفي رسالته التي نال بها الدكتوراه عن العمائر السكنية الباقية في مدينة القاهرة في العصر العثماني، قدم الدكتور رفعت موسى محمد الوصف المعماري للبيت، وجاء فيه أن الواجهات الخارجية للبيت أربع: الواجهة الجنوبية الغربية وتطل على شارع الدرب الأصفر، الجنوبية الشرقية وتطل على الخربة، وقد رعت ملكيتها لجنة حفظ الآثار العربية وعملت كحرم طبيعي للبيت، والواجهة الشمالية الشرقية تطل على الحديقة الخلفية، والواجهة الرابعة والأخيرة وهي الشمالية الغربية ملاصقة للحارة.

تطل الواجهة الجنوبية الغربية على حارة الدرب الأصفر، وبها المدخل الرئيسي للبيت، يحدها من جهة الشرق عطفة الدرب الأصفر، وتمتد هذه الواجهة بطول ٣٣ مترا، ويمكن أن تُقسم هذه الواجهة إلى قسمين: الأول من جهة الغرب يتوسطه باب ضريح الشيخ نصرالدين الأربعين، وهو عبارة عن باب مستطيل من الخشب يعلوه إطار مستطيل أيضا يحتوي على زخرفة بالحفر البارز، يعلوها فتحة شباك مستطيلة مقصاة بمصبعات حديدية داخل إطار خشبي خال من الزخرفة تعلوه مشربية بارزة من الخشب الخرط محمولة على جلسة خشبية خالية من الزخرفة، ويعلو المشربية شباك مربع معشق بالزجاج الملون، يلي ذلك الباب عقد موتور لباب مسدود حاليا بالحجر، ويعلو الباب شباك منقوش بمصبعات حديدية تعلوه مشربية من الخشب الخرط الجميل محمول على كابولين حجريين، وتعلو هذه المشربية مظلة خشبية زُخرفت على شكل عروسة مقلوبة مكررة، يعلوها شباك مربع من الجص المعشق بالزجاج الملون.

يلي ذلك القسم الثاني والأهم، إذ يشتمل على المدخل الرئيسي للبيت، وهو عبارة عن فتحة معقودة على شكل عقد موتور تحيط به ميمات سداسية وفوق المفتاح ميمة دائرية، وعلى اليسار للباب الرئيسي ثلاثة شبابيك منقوشة بمصبعات حديدية، وتعلو الباب مشربية خشبية محمولة على كابولين حجريين تعلوها مظلة من الخشب خالية من الزخرفة، ويعلو المشربية شباك من الجص المعشق بالزجاج الملون، يعلوه بروز الحائط المحمول على كابولين حجريين تعلوه مشربية من الخشب الخرط. والدور الأرضي مصمت وليس به فتحات، يعلوه الدور الأول الذي تفتح فيه أربعة شبابيك تتوسطها مشربية من الخشب الخرط، وعلى يمين الحجاب بالدور الثالث شباك مستطيل، وعلى يساره في الدور نفسه شباكان مستطيلان، وقد زُخرفا بمصبعات خشبية.

يبلغ طول الواجهة الجنوبية الشرقية ٤٣ مترا وتطل على الخربة التي تمتد بطول ١١ مترا، وتستخدم كحرم طبيعي للمنزل، وفُتح بها صنفان من الشبابيك المغشاة بمصبعات خشبية، كل صنف عبارة عن ثلاثة شبابيك مستطيلة بالطابق الأول وثلاثة بالطابق الثاني، وجهة الجنوب يوجد شباك كبير مربع الشكل مغشى بمصبعات خشبية.

تطل الواجهة الشمالية الشرقية على الفناء الثاني، وتمتد بمقدار ٣٤ مترا، وبذلك تكون أكبر من الحد الشمالي الشرقي للمنزل، وذلك لوجود انكسارات عدة أضيفت إلى مساحة المنزل زادت من اتساعه ومساحته، وهذه الواجهة يفتح في وسطها باب معقود بعقد نصف دائري يؤدي إلى الفناء الثاني، على يساره نجد الحجاب الخشبي الذي يسد فتحة التختبوش في الدور الأرضي، ويعلو ذلك

الساقية

الأقواس المستوحاة من الطراز المعماري الإسلامي

الطابق الذي يتكون من فتحات شبابيك مستطيلة ومربعة للإضاءة والتهوية، ويعلو الطابق الثالث إلى جهة الشرق مشربية من الخشب الخرط، وعلى يمينها يوجد أربع فتحات شبابيك مركب عليها درفة خشبية بالزجاج العادي، ويشتمل هذا الطابق على فناءين وتختبوش وأربع قاعات ومدخلين واسطبل.

للمنزل مدخلان: الأول في وسط الواجهة الغربية، وهو الرئيسي، والثاني الثانوي ويقع في طرف المبنى من الواجهة نفسها من جهة الغرب، وكان يستخدم لدخول وخروج الخدم.

المدخل الرئيسي من المداخل المنكسرة وهو عبارة عن دخلة معقودة بعقد نصف دائري اتساعها متران وارتفاعها ٢,١٠ متر عن مستوى سطح أرضية الشارع، يغلق عليه درفة باب خشبية ومهبط بدرجتي سلم حتى مستوى أرضية «الدركاه» التي تلي فتحة المدخل، وهي مستطيلة الشكل طولها خمسة أمتار وعرضها متران فُرشت أرضيتها بالبلاط الكوان وسقفت بالبراطيم الخشبية، وفي صدر هذه «الدركاه» مصطبة لجلوس حارس المنزل يبلغ اتساعها ثلاثة أمتار وعمقها متر واحد، وترتفع جلستها عن أرض الدركاه بمقدار ٩٠ سم بالجزء الجنوبي الشرقي، منها فتحة معقودة اتساعها متران وارتفاعها ١,٩٠ متر تؤدي إلى دهليز متعامد على الدركاه اتساعه ١,٩٠ متر وطوله تسعة أمتار، أرضه مفروشة بالبلاط الكدان وينتهي بعقد موتور، ويفضي هذا الدهليز إلى الفناء الرئيسي للمنزل.

أما المدخل الثانوي فيقع في الضلع الجنوبي الغربي من جهة الغرب باتساع ٢,٢٥ متر وارتفاع ٢,١٠ متر، ويغلق عليه درفة باب خشبي يؤدي إلى دركاه مستطيلة الشكل، بالضلع الشمالي الغربي دخلة باب يفضي إلى حاصل لحفظ حاجيات «الدواب»، بينما بالضلع الجنوبي الغربي فتحتا باب: الأولى جهة الغرب تؤدي إلى دركاه والثانية جهة الجنوب وتؤدي إلى حاصل في نهايته. بالضلع الجنوبي الغربي باب معقود بعقد موتور مسدود حاليا وهو الباب الثانوي الذي يؤدي إلى دركاه ومنه إلى الإسطبل، وبالضلع الجنوبي الشرقي دخلة اتساعها ٢,٢٥ متر وعمقها ٨٠م، أما الضلع الشمالي الشرقي للإسطبل ففيه دخلة اتساعها ٩٠ مترا وارتفاعها ١,٨٠ متر، تؤدي إلى دهليز اتساعه متران وطوله ٤,٥ أمتار في نهايته من جهة الغرب مجموعة من الحجرات، بينما من جهة الجنوب نجد ثلاث درجات سلم تهبط إلى باب معقود يفتح على الفناء الأساسي للمنزل.

يحتوي المنزل على عدة فناءات، الأول هو الأساسي مستطيل الشكل طوله ٢١ مترا وعرضه ١٦,٥ مترا، بينما قسِّمت الحديقة إلى أربعة أقسام، كل ربع يشغل ركنا من أركان المستطيل، وزرع كل ربع بأشجار الزينة والنخيل، وجعل كل ممشى بين أربع دوائر، وحول جدران الفناء، وهذه المماشي فرشت بالبلاط الكدان، ويحيط بالفناء أربع واجهات جميعها تحدد الفناء.

المشربية المقابلة للساقية

الواجهة الجنوبية الشرقية للفناء طولها ٢١ مترا، وترتفع بارتفاع أربعة طوابق، قسمت إلى قسمين: الأول من جهة الجنوب، فُتحت به دخلة باب مستطيلة يعلوها عتب مستقيم يعلوها شباك مستطيل، باقي هذا القسم مصمت حتى الطابق الثاني وفي نهايته كابول حجري يساعد في بروز الطابق الثالث واتساعه عن الطوابق السفلية، أما القسم الثاني فيبرز عن القسم الأول وينقسم إلى ثلاثة أقسام أفقية: الأول يشمل الدور الأرضي، فُتح به شباكان وبابان، شباك مربع والآخر مستطيل، مغشى بمصبعات خشبية، يليه باب مربع اتساعه ٩٠ مترا وارتفاعه ٢,١٠ متر يعلوه عتب حددت هيئته بجفت لاعب ذي ميمات سداسية.

أما القسم الثاني فيشمل ارتفاع الطابقين الثاني والثالث، إلا أنه ينقسم إلى قسمين رأسيين: الأول به أربع فتحات، رُكبت على الأول مشربية من الخشب الخرط تعلوها زخرفة خشبية، بينما الثلاث الأخرى مستطيلة الشكل ومغشاة بمصبعات خشبية.

أما القسم الثاني فيبرز عن الأول ويرتكز في نهاية الطابق الأرضي على ثلاثة كوابيل حجرية تمتد إلى علو الطابقين الأول والثاني، وفُتحت به أربع فتحات شبابيك، يعلوه ذلك الطابق الثالث والأخير، ويبرز في أوسطه ثلاثة كوابيل حجرية تحمل ذلك البروز عن الواجهة بأكملها، وفتح بها ثلاث فتحات: الأولى جهة الجنوب رُكبت عليها مشربية من الخشب الخرط يعلوها شباك، وفي وسطه فتحة شباك مربعة غشيت بحجاب من الخشب الخرط.

أما الواجهة الشمالية الشرقية للفناء فيبلغ طولها ١٦,٥ مترا، ويُفتح عليها جهة الشرق «التختبوش» بكامل اتساع الواجهة، في وسطها عمود رخامي يحمل سقف القاعة العلوية بالدور الأول، وتشرف تلك القاعة على الفناء عن طريق حجاب فُتحت به مجموعة من الشبابيك، يعلوها اثنا عشر شباكا معشقا بالزجاج الملون يعلوها رفرف خشبي فوقه فتحة شباك.

أما الشمال من هذه الواجهة ففُتح بها باب دهليز ينتهي بفتحة معقودة، تؤدي إلى الفناء الثاني تعلوه فتحات شبابيك.

أما الواجهة الجنوبية الغربية للفناء فيبلغ طولها ١٦,٥ مترا، وتتكون من قسمين: الأول وهو الأرضي وبه فتحتا باب، الأولى تؤدي إلى دهليز الدخول الرئيسي، بينما الثانية تؤدي إلى القاعة ذات الإيوانات الثلاثة، على جانبي هذا الباب شباكان غشيا بمصبعات خشبية يعلوانه بارتفاع الدور حتى الطابق الأول، وهذا الطابق يشتمل على «درانكة» من عقدين على هيئة حدوة الفرس محمولة على عمود أسفلها حجاب من الخشب وهذه هي واجهة العقد، على جانبي الغربي فتحتا شباك راسيان إحداهما فوق الأخرى، وفي نهاية هذا الطابق يوجد كوبولان حجريان ساعدا في بروز الطابق الثاني، وفتحت فيه دخلة مركبة عليها مشربية من الخشب الخرط فوقها شباك، وعلى اليمين من جهة الغرب فتحة شباك مغشى بمصبعات خشبية، والضلع الشمالي الغربي للفناء طوله ٢١ مترا، فتحت به في الدور الأرضي منه أربعة أبواب: اثنان يؤديان إلى السلم الصاعد إلى الأدوار العليا، والآخران واحد منهما يؤدي إلى الرحبة التي تتقدم القاعة «المندرة» السفلية، يعلو كل باب محرزات حديدية ثم مشربية، وخمس فتحات يعلوها حجاب كبير من الخشب الخرط بالطابق الثالث.

يقع الفناء الثاني خلف البناء جهة الشمال

"شيد البيت الشيخ عبدالوهاب الطبلاوي عام ١٦٤٨، وقام الحاج إسماعيل شلبي ببناء الجزء الثاني منه عام ١٦٩٩، وكان آخر سكانه أسرة محمد أمين السحيمي شيخ رواق الأتراك في الأزهر"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشرقي، وبه ساقية تمد أهل المنزل بالمياه، بالإضافة إلى الطاحونة التي تجرش بها الحبوب للغذاء، وقسم هذا الفناء إلى قسمين: الأول هو الطابق الأرضي فُتحت في وسطه فتحة باب معقود بعقد موتور تؤدي إلى دهليز يوصل إلى الفناء الرئيسي، وإلى الشرق نجد فتحة كبيرة تفتح على التختبوش، بينما يعلو ذلك الطابق الأول والثاني والثالث ركبت به مشربيات من الخشب.

التختبوش مستطيل الشكل طوله ١١ مترا وعمقه تسعة أمتار، يشرف على الفناء الرئيسي بكامل اتساعه، وفي وسطه عمود رخامي دائري المسقط يحمل الطابق الأول بأرضية ترتفع عن أرضية الفناء ٢٠ سم وفرشت ببراطيم خشبية، بالضلع الجنوبي الشرقي من الشمال الغربي دخلتان متشابهتان، اتساع كل منهما حتى نهاية ارتفاع الدور الأرضي، وتفتح على الفناء الثاني اتساع كل منها أربعة أمتار بينهما دعامة اتساعها ثلاثة أمتار، وضع به دكك خشبية حول الحوائط الداخلية لجلوس الضيوف وأهل الدار.

تأملت المدخل المنكسر الذي يفضي بنا مباشرة إلى فضاء البيت، بل يدخلك على مهل، ويُعرف هذا المدخل في المعابد الفرعونية القديمة التي تهيئ الداخل إلى المعبد بالخشوع والصمت للمثول للصلاة، أما المدخل المنكسر، كما يراه المتخصصون في مجال العمارة الإسلامية، فهو الذي يفضي إلى البيت، بينما يحفظ خصوصيته حيث يستقبل الضيوف في قاعات خاصة منها القاعة الصيفية، وهي في مدخل الدار، ومحلاة بطراز جميل مفتوح، ومصنوعة من خشب العاشق والمعشوق، وحيث يفضي المدخل المنكسر كتخطيط هندسي يحمي أهل البيت من الغرباء، ويدفعهم للتمهل قبل الدخول إلى هذه القاعة الصيفية.

مساحة بيت السحيمي ألفا متر، وهي مساحة كبيرة تكفي لبيت كان يضم أسرة ممتدة، أي الوالدين والأبناء بأسرهم والزوجات والأزواج والأبناء والأحفاد والأقارب، وكذلك خدم الدار، فإذا وصلت إلى حديقة الفناء الداخلي فتطلع إلى أجمل ما قد تراه العين من مشربيات متنوعة ضخمة وصغيرة ومتوسطة، تتجلى فيها فنون الحفر على الخشب والأطباق النجمية ذات الحشوات الخشبية المطعمة بالصدف، وبالمشربيات نوافذ صغيرة من الخشب المعشق تفتح من أسفل، وحيث تطل المشربيات على الحوش الداخلي، وبه الحديقة، لا يمكن لأحد أن يَجرح خصوصية أهل البيت.

تعد الحديقة آية من آيات الجمال المؤدية إلى المدخل المنكسر، وحوله المشربيات العديدة التي تنعم من خلفها بالظلال وتوزيع الضوء والخصوصية الانسانية، وعلى الأرائك مساند من قماش، وعلى الأرض بسط مطرزة، في الحوائط «خورنقات» مزخرفة بنباتات ونقوش جميلة. عدد من الصفات تبرز في القاعة، وعلى كل صفة رخامية ما يحتاج إليه أهل البيت من شمعدانات نحاسية، وهناك مكواة قديمة ثقيلة، ويبدو أنها كانت تعمل بالفحم، وهناك مزهريات من الزجاج المنفوخ المنقوش، وأيضا مطحنة بن صغيرة ومصلى وأباريق نحاسية.

في البيت الذي يبلغ عدد طوابقه أربعة، تجولت بسعادة طائر انطلق فجأة من قفص، ارتاحت عيناي للفراغات، ١١٥ فراغا كل فراغ يشبه حجرة من حجرات بيوتنا الحديثة، قاعات فسيحة، نجفة ضخمة نحاسية تدلت من شخشيخة للتهوية، وللنجفة مصابيح زرقاء من زجاج مشكاوات، نوافذ مُحلاة بالأرابيسك، فسقية، بقاعة الاستقبال الشتوية ملاقف لتبريد الهواء، كل ملقف من خشب ذي ثقوب واسعة تسمح بدخول الهواء إلى القاعات القبلية، لا برد ولا حر في بيت ينطق تصميمه الرائع بأناس عرفوا طعم الحياة وعشقوها، حتى «الحمّام» كان بحق بيتا للراحة، فقد صنع على نظام الحمّام التركي، حيث توجد غرفة المساج الملحقة به، والذي يتميز بأرض مائلة تستهدف فتحات التصريف. وهناك حنفيات من نحاس ذات مقابض مخروطة بعناية ذات نقوش على أحواض من رخام صنابير للماء البارد والساخن، وأهم شيء في هذا الحمّام هو نظام تسخين المياه، حيث يملأ من الخارج ويشتعل تحته الوقود لتسخين المياه، ويعد هذا نظاما متقدما جدا في العالم كله في ذلك الزمان، وللحمام قبة عالية ذات نجوم ملونة تنفذ منها أشعة الشمس فتتكون بعض الأشعة من خلال نجوم من زجاج، فتبدو منها الألوان: الأحمر والأخضر والأزرق والأصفر.

الأبواب من صدف وعاج، أعمدتها مصممة على الطراز الروماني، وفي فناء البيت احتفاء كامل بالجمال، فما إن تصل إلى إحدى القاعات حتى تؤخذ بأجواء شاعرية تنطق بحكمة لا تعرف الهوى، فقد ازدانت الجدران من هذه القاعة بأبيات شعرية من بردة البوصيري، الأبيات المنقوشة على الجدران بماء الذهب تقول:

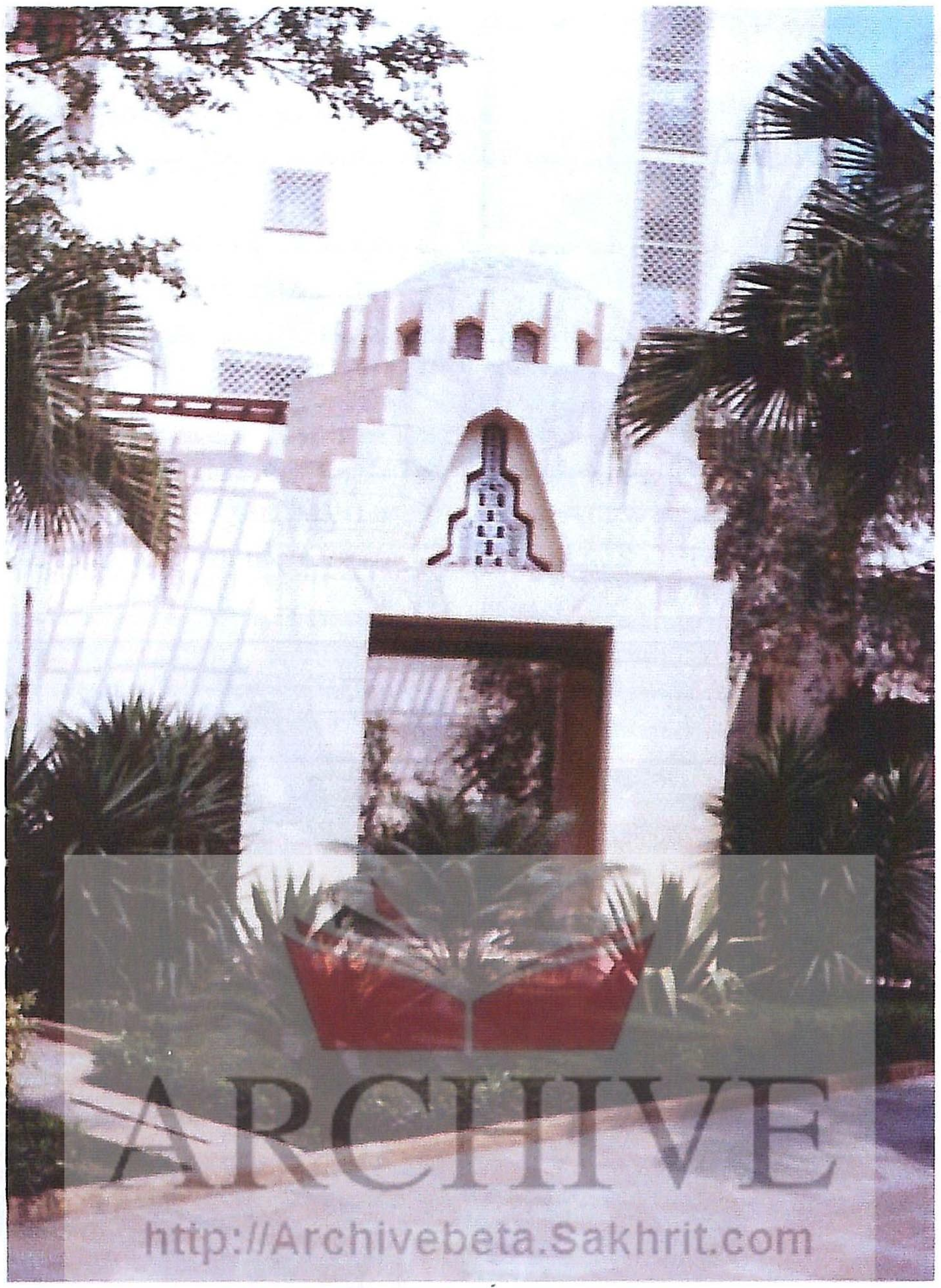
وربما لذة للمرء قاتلة
من حيث لم يدر أن السم في العسل
فلما استدرت قالت الأبيات:
واخش الدسائس من جوع ومن شبع
فرب مخمصة شر من التخم

فخمنت أنها ربما تكون قاعة للطعام.

يقول مدحت المنباوي مدير عام المناطق الأثرية في الجمالية «على ناحية حارة الدرب الأصفر هناك بيت مصطفى جعفر وبيت آخر لم يكن مسجلا هو بيت الخزارني في نهايتها، وهذه المنطقة كانت مذبح القاهرة الفاطمية قبل بناء بيت السحيمي الذي كان، وما زال، من أهم المزارات التي يتوجه إليها دارس العمارة والفنون مع المسافر خانه ووكالة الغوري، لما لها من جو ساحر وشخصية معمارية متفردة، وقد استغرق ترميم هذه الحارة ست سنوات بعد إجراء العديد من الدراسات، التي شارك فيها مائة استشاري وخبير أثري على مدى سنتين».

وعن خصائص وسمات العمارة التقليدية المتوافرة في بيت السحيمي يقول المنباوي: عندما تدخل البيت يكون ذلك من خلال مدخل منكسر حتى لا يرى من يعبر الشارع أثناء فتح الباب أحدا من أهل البيت حفاظا على خصوصيتهم، ويعبر الداخل إلى فناء البيت المفتوح على السماء، وجميع غرف البيت أو قاعاته في الداخل متجهة كلها إلى هذا الفناء الفسيح ومعظم غرف الدور الأرضي للرجال، وبعض هذه الغرف لها وظائف محددة، فمثلا هناك غرف اسمها التختبوش توجد في مواجهة الداخل من الفناء، وهي مكان مفتوح، المدخل عبارة عن حجرة فسيحة لها ثلاثة حوائط والحائط الرابع غير موجود، والحجرة تشبه مسرح تتوزع في جنباتها مقاعد أو مصاطب فوقها حشايا يجلس أو يستند إليها الضيوف، وعادة ما تكون هذه الغرفة المفتوحة في مكان يستقبل الهواء البحري النافذ من خلال المشربية الخشبية التي تحجب الرؤية، لكنها لا تمنع الهواء، وهي مخصصة لاستقبال من يزورون رب البيت من الرجال، ومن غرف الدور الأرضي في بيت السحيمي غرفة للقرآن الكريم يلتقي فيها صاحب البيت، أصدقاءه من شيوخ الأزهر، وجميع الغرف في الدور الأرضي لها تصميم واحد من الداخل، فعندما تدخل أي غرفة يكون ذلك من خلال باب يؤدي إلى الجزء الأوسط من الغرفة، وهذا الجزء يُسمى الدرقاعة، وهي مساحة تعادل مساحة مستوى المدخل مغطاة بقطع صغيرة من الرخام الملون تشكل مع بعضها البعض أشكالا هندسية جميلة، دوائر أو مثلثات أو مستطيلات، وعادة ما توجد نافورة في قلب هذه الدرقاعة، وعلى جانبيها توجد سلمة تصعد عليها إلى الجانب الأيمن من القاعة، وسلمة أخرى تصعد عليها إلى الجانب المفروض أن تخلع نعليك عنده، لتصل حافيا إلى مكان الجلوس في الإيوان المبني من الحجر المغطى بالحصر أو الكليم أو السجاد حسب مستوى الأسرة في هذا الإيوان، وسوف نجد حشايا تدور مع الحوائط للاستناد إليها، سقف الإيوان عبارة عن عروق خشب مغطاة بألواح بها زخارف، ويوجد في الدور الأول أيضا ما يسمى بالقاعة الكبرى وتسمى قاعة القيشاني، لأن جدرانها كلها مغطاة بالقيشاني الأزرق المسمى «أزرك»، وهو قيشاني تركي له قيمته وعليه رسوم وزخارف باللون الأزرق، وهذه القاعة تخص رب البيت، وهي متعددة الاستعمالات، فتكون للاستقبال أو النوم أو للأكل، وتتميز بأن لها حماما خاصا، فيه سرير يستريح به قليلا حتى لا يُصاب بالبرد بسبب اختلاف درجات الحرارة الواضح بين الحمام وباقي قاعات البيت، الدرقاعة الموجودة في وسط القاعة لها ارتفاع مضاعف فوقها قبة عالية، وانت في أعلى هذه القاعة تستطيع أن تحمل بناء جديدا على سقف الإيوانين الشرقي والغربي من هذه القاعة الكبرى، ولكنك لا تستطيع أن تُحمل على الجزء الأوسط الموجود به القبة، وهكذا نلاحظ أن مستويات البيت ركبت بعبقرية معمارية.

المطبخ في الدور الأرضي مشترك للجميع وكذلك الساقية والطاحونة، كما توجد به مخازن للحبوب وغرفة لإقامة الخدم وحظائر للماشية وللطيور، ويستطيع البيت بهذه الوسائل أن يوفر لساكنيه الأمن والغذاء لوقت طويل، خاصة في الأوقات التي كانت تشتد فيها الاضطرابات بين المماليك، ويتعذر على السكان الخروج إلى الشارع أو الأسواق، فيغلق أهل البيت أبواب بيتهم ويعيشون أياما على ما لديهم من وسائل الحياة، حتى تنكشف الغمة وتهدأ الأحوال ◆



القبة تجمّل حديقة المنزل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«المدخل في البيت يشبه المعابد الفرعونية القديمة لحفظ خصوصية سكانه، ويضم الفناء الداخلي أجمل المشربيات حيث تتجلى فيها أروع فنون الحفر على الخشب»

طبق من الخزف ذي بريق معدني

نيلان يعبران القاهرة يحدان «الجزيرة»، ليجعلا منها أجمل مناطق العاصمة، وبعض جمال «الجزيرة» أنها جمعت فوق أرضها خريطة متنوعة من فنون العمارة، وعلى طرفها الشمالي يقع أشهر أحيائها، حي الزمالك، العاصمة الأبدية لحي الأرستقراطية المصرية التي غابت عنها الشمس منذ خمسين عاما.

هنا الجزيرة والقصور والفيلات، وهنا العمارات القديمة والحديثة، المنخفضة وتلك التي تريد أن تناطح السحاب.

هنا الفنون المعمارية على قارعة الطريق ومن كل الطرز: إسلامية، وأوروبية، وتركية، وخليط من هذه الطرز جميعا.

هنا أغلب وأهم فنادق القاهرة، هنا شيراتون وماريوت وسفير ودار الأوبرا المصرية.

هنا برج القاهرة، ونادي الجزيرة، والنادي الأهلي، والقبة السماوية وسفارات ومراكز ثقافية عربية وأجنبية.

هنا عبدالحليم غنى يا شارع الضباب.

هنا قاعات معارض الفنون التشكيلية ومركز الجزيرة للفنون.

هنا مكان للذاكرة.. ذاكرة التاريخ والإنسان والفن.. ذاكرة لواحد من أهم الفنون الإسلامية هو فن الخزف، الفن الذي انتقل نقلة نوعية عندما وفد المسلمون في القرن السابع الميلادي إلى مصر، وابتكروا الطلاء المعدني «الجليز»، بعدها انتقل نتاج فن الخزف من أيدي الملوك والسلاطين والأمراء والخاصة من الأغنياء ليصل إلى أيدي الفقراء.

محمد حماد - مصر

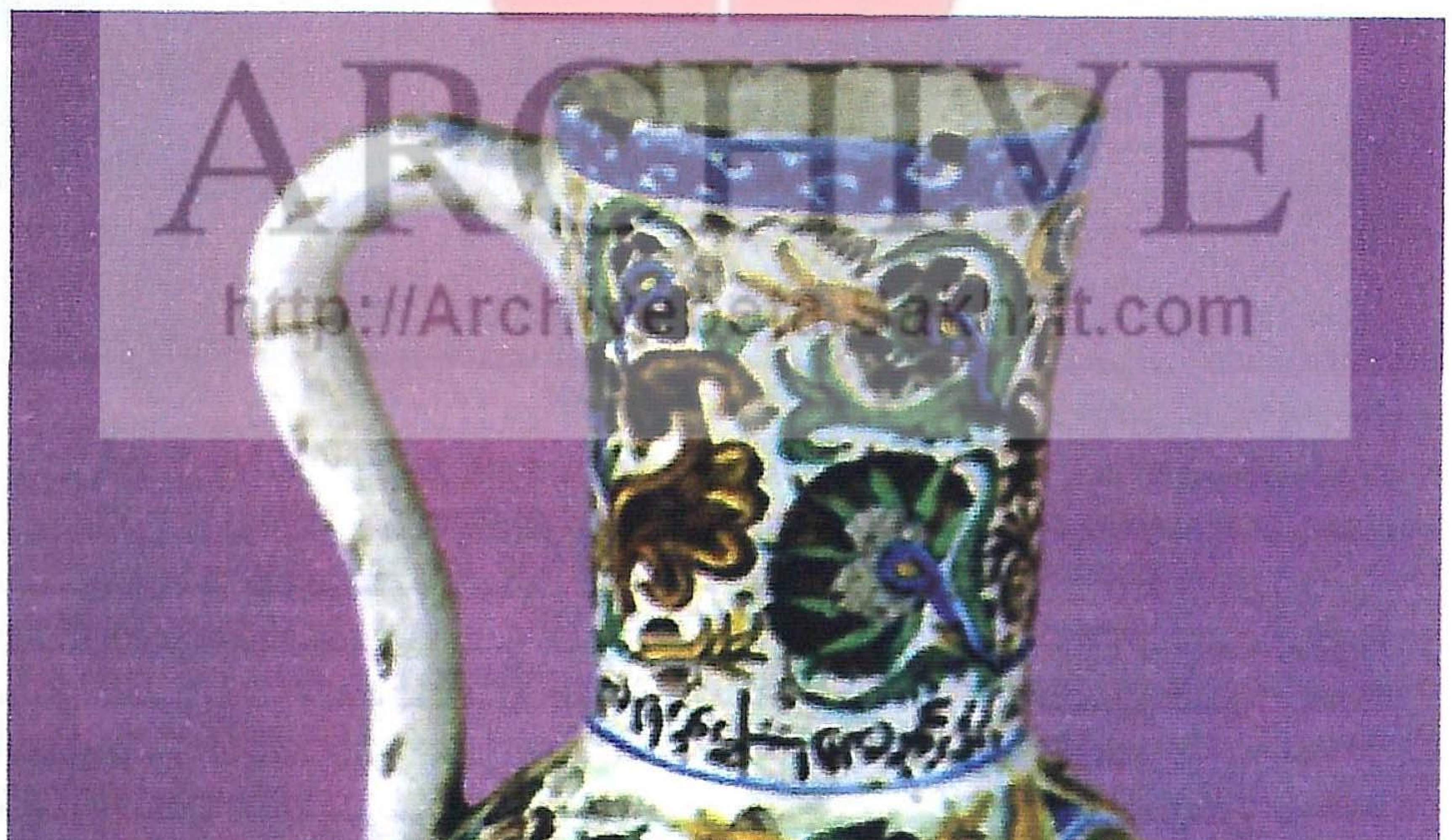
فن الخزف شاهدا على حضارة المسلمين

كانت البداية مع الأواني الخزفية التي تبوأت مكانة رفيعة في عالم الفنون الإسلامية، حيث فُضلت على تلك المصنوعة من الذهب والفضة التي تدور حولها الشكوك التي أشارت إليها بعض الأحاديث النبوية الشريفة، ونظرا لرخص الأواني الخزفية وسهولة تنظيفها.

والأواني الخزفية التي أنتجتها الحضارة الإسلامية من الكثرة بحيث يصعب حصرها وتحديد سماتها تحديدا متكاملا، فهي مختلفة الأشكال التي من بينها الطاسات والسلطانيات والأزيار والقدور والكؤوس والفناجين والقناني والمصابيح (المشكاوات) والأكواب والدوارق والصحون والأقداح والمزهريات والأباريق والسكريات ذات الأغطية المقببة والشمعدانات والمباخر والقناديل.

ومن هذه النماذج الزخرفية ذات الأغراض الوظيفية أعداد لا حصر لها، تتميز بتفردها موزعة بين كثير من متاحف العالم والمجموعات الخاصة التي تشهد بجدارة الفنان المسلم ومدى الاهتمام البالغ بهذا النوع من الفنون. ذلك أن الخزاف المسلم ابتكر نوعا من الخزف يتسم برقته وشفافيته، بحيث يمكن من باطن الإناء أن ترى اليد الموضوعة خلفه، كما كان أول من توصل إلى الحصول على البريق المعدني الخزفي بعد أن انجز تجارب عديدة، ولم تسبقه أي حضارة في هذا المضمار، وقد أقرها رجال الدين الذين أنكروا من قبل استعمال الأواني الذهبية والفضية، لما توحي به من زيادة في الترف وإسراف في المال، ولهذا أصبحت الفنون الخزفية التي تتسم بالبريق المعدني من أشهر ما امتازت به مصر الفاطمية.

وظهر خزافون كثيرون في العصر الفاطمي، كان لكل منهم طريقته الخاصة وأسلوبه المتميز، فتجد في فن الخزاف «مسلم» نزوعا إلى التبسيط مع القوة والحرية في اختيار وحداته الزخرفية، وتتضح لمساته الجريئة في استعمال الفرجون بانطلاقه وبحسه الخزفي المرهف. وأما



دورق متعدد الألوان بزخارف بارزة وغائرة

> ابتكر الفنان المسلم نوعا من الخزف يتسم بدقته وشفافيته، وتوصل إلى الحصول على البريق المعدني الخزفي بعد أن قام بتجارب لم تسبقه إليها أية حضارة أخرى

الفنان الخزاف «سعد» فنجد في أعماله الرقة والنعومة والدقة والإتقان.

كما ظهرت في الأعمال الخزفية الإسلامية البلاطات الخزفية النجمية المتكررة. وقد تنوعت الزخارف وطرق تنفيذها سواء المرسوم منها على القطع الخزفية من تحت الطلاء الزجاجي أو من فوقه، *محزوزة كانت أو محفورة في الجسم نفسه* أو مفرغة، أو استخدمت القوالب الخاصة لذلك في تنفيذها.

وقد عالج الفنان الخزاف المسلم في إنتاجه الكثير من الموضوعات الهندسية التي تقوم على المساحات أو الخطوط النباتية والحيوانية أو أشكال الطيور المتقابلة أو المتدابرة، أو في اتجاهات حرة طليقة، كما عالج العناصر الآدمية التي تمثل أحداثا دنيوية وحفلات طرب ومشاهد راقصة، أو توضيحا لبعض القطع الأدبية أو مجموعات بشرية تتنزه في قارب.

كما عالج الخزاف في الحضارة الإسلامية موضوعات خزفية لحيوانات أو طيور بوجوه آدمية، ولا شك في أنها تحمل في نفسها دلالات اجتماعية خاصة، كما أبرز في تعبيراته بعض التماثيل الخزفية على هيئة الإنسان والحيوان مثل الغزال والأرنب والصقر والديك، وكلها ترمز إلى تقاليد معينة في الحياة الاجتماعية.

وضمن تفرد فن الخزف الإسلامي انفردت مصر من دون سائر الأقطار الإسلامية بشبابيك القلل، وهي دليل حي على حسن ذوق الخزاف المصري، ومدى خياله الفسيح، فهو وحده الذي شق هذا الدرب من ترقيش شبابيك القلل بوحدات مفرغة كبيرة الشبه بأشغال «الدانتيلا»، منها ما يمثل الحيوان أو الطيور أو النباتات أو المساحات الهندسية المجردة أو وجوها إنسانية أو كتابات وأدعية، وفضلا عن مغزاها الشكلي فهي ذات دلالات صحية ووظيفية.

ومن جانب آخر لقيت الصناعات الفنية الخشبية انتشارا كبيرا في الحضارة الإسلامية، واهتم الطولونيون بصناعة الخشب التي تأثرت

ARCHIVE

بعض الشيء بالأساليب العراقية القديمة، ثم استمرت الأساليب الطولونية، حتى أوائل العصر الفاطمي مع شيء من التغيير، ويتضح ذلك في الباب الضخم الذي أمر بصنعه الحاكم بأمر الله للجامع الأزهر.

وزادت دقة الفنانين في فن الحفر بالتدريج إبان العصر الفاطمي، إذ تعمقوا فيه واجتهدوا في الإكثار من التفاصيل التي ظهرت في الرسوم النباتية والحيوانية ووحدات لحركات آدمية، والعناصر الزخرفية التي تعبر عن مناظر الرقص والصيد وتتميز بالحركة والحيوية.

ودخلت هذه الصناعة آنئذ ضمن المحاريب، ويُعد محراب السيدة رقية المتنقل مثلا حيا للأسلوب الفاطمي، وهو في قمة الاكتمال الفني والروعة التنفيذية.

وقد اختفت العناصر الآدمية والحيوانية خلال العصر المملوكي، واقتصر على العناصر الزخرفية التي سادت في حدود الأشكال النباتية المورقة المتصلة المحصورة في أشكال هندسية، وازدادت رسوم الزخارف النباتية دقة وإتقانا، كما انتشرت في هذا العصر أساليب المزاوجة بين أشغال الحفر في الخشب والتطعيم بالعاج أو العظم، في أشكال بديعة من التفريعات النباتية والمراوح النخيلية وزخارف الرسوم الحيوانية والآدمية.

والتحف القائمة على الحفر في الخشب كثيرة ومنها المشربيات وكراسي المصاحف والكراسي المختلفة التصميم والأحجام المخصصة للجلوس والراحة، والأبواب والحشوات على تعدد أغراضها ومواضعها ولا سيما حشوات المنابر والصناديق الخشبية المزينة بالحفر، والزخارف النباتية والحيوانية والمقعد الخشبي الكبير الذي يتوسط المسجد ويجلس عليه قارئ القرآن قبل صلاة الجمعة، وتزدان هذه المقاعد عادة بزخارف خشبية مجمعة في غاية الدقة والروعة التنفيذية.

استهوت مادة البلور الصخري التي كشفها الفنان المسلم من الطبيعة وشغف بما لمسه فيها من شفافية، فحاول أن يقلدها ونجح في محاولته، وتمكن من أن يصنع من عجينة الزجاج أواني ذات مزايا لا نجدها في مثيلاتها المصنوعة من مواد أخرى، حيث إن الزجاج شفاف لا يعلق به أي صدأ مما يعلق عادة بالأواني المعدنية الأخرى، كما أنه خفيف الوزن مقارنة بالأواني الحجرية مثلا، ولا يتأثر بالأحماض التي تأكل النحاس والحديد، ومن هنا كان ولا يزال أحسن وعاء لحفظ العقاقير المختلفة، كما يمكن تشكيله بالصورة المطلوبة نظرا إلى ليونته، على حين أن الحجر يحتاج في تشكيله إلى النحت والقطع، والخشب لا يتشكل إلا بالخرط والحفر والنحت.

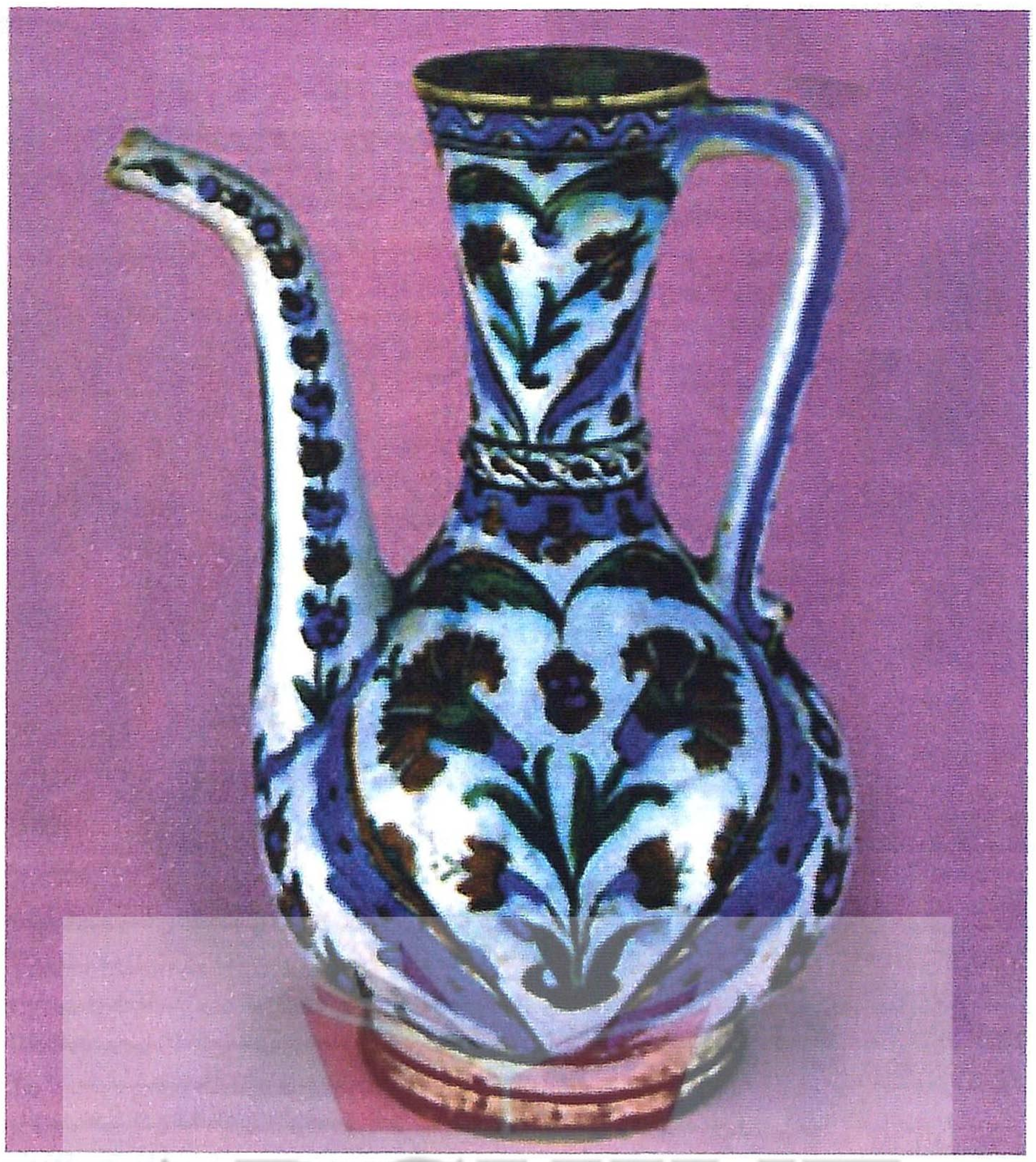
ولقد أبدع الفنان الإسلامي من الزجاج الأواني بمختلف أنواعها من القناني الصغيرة والكبيرة المختلفة الأشكال ومن الدوارق والأباريق والمشكاوات والمصابيح والمحابر والصناديق، كما صنع منه أيضا أعيرة الوزن التي كتب عليها ما يفيد ثقلها وما يدل على تاريخ صنعها.

ولما قامت الخلافة الفاطمية في مصر وصلت صناعة الزجاج في عهدها إلى ذروة النضج التي ينطق بها ما تشاهده اليوم من أمثلة كثيرة معروضة منها في المتاحف المختلفة.

ولم يقف المسلمون عند حد ما وصل إليه السابقون عليهم من الأمم في طرق زخرفة الزجاج، فقد زادوا على تلك الطرق القديمة طرقا جديدة لم تكن معروفة من قبل من أهمها طريقتان:

الأولى: استعمال الصبغ الذهبي ذي البريق المعدني بدلا من صفائح الذهب.

الثانية: استعمال «المينا»، وتصبح خير بديل للأواني المصنوعة من الذهب الخالص.



إبريق من الخزف المزخرف فوق الطلاء الزجاجي

وفي العصر الطولوني بدأت هذه الطريقة في مصر ثم حذقها الفنانون في العصر الفاطمي، وانتقلوا بها من الخزف إلى الزجاج، فظهر الزجاج المذهب ثم شاع بعد ذلك في العالم.

ويضم المتحف الإسلامي بالقاهرة أمثلة رائعة من المصنوعات الزجاجية يتجلى فيها جمال الشكل وروعة الزخارف ودقة التنفيذ، وإدراك الحيل الفنية بأصول هذه الصناعة والحرية الكاملة في تنوع الهيئات، كما نجح أيضا في تحقيق التلاؤم بين الكتابة والزخرفة من جهة، والهيئة الكلية للمصنوع الزجاجي من جهة أخرى.

أقبل الفنان المسلم على إنتاج التحف المعدنية، وأكثر ما عثر عليه من هذه التحف كان في المساجد والمزارات وبين الأنقاض والخرائب، أو متوارثا من السلف. كما استخدم الفنان المسلم النحاس والحديد والبرونز والذهب والفضة، وزخرفها بالطرق والصهر، واستخدم أيضا أسلوب الحز والتثقيب أو التخريم وتقوم على التكفيت والترصيع بالمينا أو الأحجار الكريمة.

وهكذا نرى أن التحف المعدنية الإسلامية قد دخل عليها الكثير من نواحي الجمال الفني بواسطة التشكيل والزخرفة، وفي جميع هذه الفنون المعدنية يتجلى التشكيل البارع والزخرفة الدقيقة، مما يشير إلى معرفة الفنان التامة بطبيعة الخامة المستخدمة، فصاغها بقدرة فائقة وابتكار معجز وحساسية شاملة.

ومن جولة في دروب فن الخزف إلى جولة في متحف الخزف الذي يحتضنه قصر الأمير عمرو إبراهيم في مركز الفنون الكائن في حي الزمالك، وهو أول متحف نوعي للخزف الإسلامي في الشرق الأوسط، وكان طبيعيا أن تكون مصر هي التي تؤسس متحفا للخزف الإسلامي باعتبارها موطن أقدم الحضارات الإنسانية علاقة بفن الخزف، منذ ما قبل التاريخ وعلى مر العصور.

ويشير الدكتور أحمد نوار رئيس قطاع المتاحف في المجلس الأعلى للآثار إلى أن التفكير في إنشاء هذا المتحف النوعي الجديد جاء مع طرح مشروع الإحلال محل مقتنيات متحف محمد محمود خليل التي كانت تحتل قصر الأمير عمرو إبراهيم في الزمالك بصفة مؤقتة والتي عادت للعرض بمقرها الأصلي في الجزيرة.

ويحتل متحف الخزف الإسلامي الدورين: الأرضي والأول من قصر الأمير عمرو إبراهيم مقر مركز الفنون في الزمالك. وللحق فإن قصر الأمير عمرو إبراهيم بما يحتويه من جماليات العمارة الداخلية، وما تشي به أسقف وحوائط صالات الدورين الأرضي والأول، من وحدات زخرفية إسلامية، يمثل بيئة عرض جمالية تحقق نوعا من التناسق ووحدة الرؤية مع معروضات متحف الخزف الإسلامي، إلى جانب عنصر الإضاءة الصناعية الذي وظف بشكل جيد ومتميز، ما يجعل من العرض المتحفي متعة بصرية أخاذة.

ويرجع تاريخ تشييد القصر إلى السنوات الأخيرة من الربع الأول للقرن العشرين. وقد بُني ليجمع في تزاوج رائع بين عدة طرز معمارية، حيث تستوحى عناصره المعمارية من الطراز المغربي والتركي والأندلسي، مع تأثره بالطراز الكلاسيكي الأوروبي، وهي مدرسة ظهرت في أوائل القرن العشرين، وازدهرت في قصور أسرة محمد علي، خلال فترة حكمهم.

يحتوي القصر على مجموعة قاعات ضخمة تتوسطها القاعة الرئيسية، التي تتمركز حول نافورة من الرخام الملون، والقاعة مغطاة بقبة رئيسية فخمة، مبنية على مقرنصات ركنية، وبها مجموعة رائعة من نوافذ الزجاج الملون المغلف بالجص.. حيث تصطف على مدار المحيط الدائري للقبة الشامخة التي تعلو البهو، فوق الطابقين الأرضي والأول للقصر.

ونوافذ الزجاج المعشق بالجص من العناصر البارزة، في العناصر الإسلامية، وقد حقق بها الفنان علاقة تجمع ما بين القيمة الجمالية والوظيفة النفعية، فهي تمنع الأتربة والرياح، وتمنع الحشرات التي تتسلل من خارج المبنى إلى داخله، وهي، من ناحية أخرى، تخفف الأحمال على الأعمدة الحاملة للعقود. كما أنها ترشد كمية الضوء الداخل إلى المكان، مع إضفاء جو شاعري، من خلال الضوء المتسرب من تلك النوافذ الجصية، بالإضافة إلى العناصر المعمارية الأخرى على تنوعها: فأعمال الخرط العربي على درجة عالية من الثراء.. والأسقف والحوائط موشاة بالزخارف والمقرنصات الجصية التي تتضافر فيها العناصر الزخرفية النباتية والهندسية والكتابات، في تشكيلات متداخلة ومتراكبة.

وتكتمل سيمفونية التشكيلات الجمالية للعمارة الداخلية بالتصميمات البديعة لبلاطات القيشاني الملون الذي يكسو الدفايات وأجزاء من الحوائط، وهي البلاطات التي صُنعت في «كوتاهية»، بتركيا على غرار الجامع الأزرق في اسطنبول.. وبتقسيمات الرخام البديعة في الأرضية.

يشغل المبنى مساحة ٨٧٤ مترا مربعا، وتبلغ مساحة الحديقة ٣٥٦٠ مترا مربعا ومجموع مسطحات الأرضية في المبنى ١٦٦٠ مترا. وبعد تطوير وتحديث المبنى، وزعت المسطحات في الطابقين الأرضي والأول والدور تحت الأرضي (البدروم) وفقا للأغراض الوظيفية لمكونات المركز، وكان نصيب الأسد لمصلحة متحف الخزف الإسلامي (٤٩٠ مترا مربعا تقريبا)، وجرى توزيع المساحات الأخرى على قاعات عرض الفنون التشكيلية ٣٦٠ مترا مربعا، ووحدة الاتصال والمعلومات وقسم الجرافيك حوالي ١٥٥ مترا مربعا، وصالة السينما ومكتبة الفيديو ٢٢٨ مترا مربعا، كما خصصت مسطحات لصالون الفكر والفن [بهو القصر] وصالون الاستقبال والخدمات الفنية وملحقاتها [من كافيتريا - مداخل - شرفة - مخازن - حمامات - مكاتب].

في المتحف ست قاعات للعرض، واحدة خصصت لعرض مقتنيات العصر الفاطمي،

> انفردت مصر من دون سائر الأقطار الإسلامية بشبابيك القلل المزخرفة بوحدات مفرغة شبيهة بأشكال «الدانتيلا»، وهي دليل حي على حُسن ذوق الخزاف المصري ومدى اتساع خياله

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قدر من الخزف المطلي

صحن من الخزف المزخرف

وثانية للطراز التركي وثالثة للطراز المصري ورابعة للإيراني إضافة لمعروضات البهو وقاعة الأمير.

ونبدأ من البهو الموجود في المدخل، ويأخذ شكل مستطيل تفتح عليه أبواب القاعات المختلفة، وباب السلم المؤدي إلى الدور العلوي، وعلى جانبي باب المتحف الخشبي الكبير توجد غرفتان صغيرتان، إحداهما في الجانب الأيسر وتستعمل كغرفة تحكم تحتوي على شاشات عرض لجميع مواقع المكان وقاعاته، والأخرى في الجانب الأيمن وتستعمل كدورة مياه.

يتوسط البهو فوارة (نافورة) من الرخام تأخذ شكلا هندسيا بزخارف هندسية صغيرة من زخارف البلاطات الرخامية نفسها اما الحوائط في المنتصف فمن الرخام وتأخذ أشكال مستطيلات متعاقبة، يعلوها صف من زخارف الجص المصبوبة، أما باقي الجدران حتى السقف فهي من الجص الأصلي والوزرات الرخامية التي تأخذ شكل مستطيلات في الحوائط صممت بتأثير مملوكي، حيث انتشرت في الأبنية المملوكية (الوزرات المستطيلة من الرخام الملون). ويغطي سقف البهو قبة فخمة، تتكون من مربع في اضلاعه الأربعة قندليات بسيطة من الزجاج الملون، وفي الأركان الأربعة خطان من المقرنصات لتحويل المربع إلى دائرة. ويفتح في رقبة القبة ١٦ شباكا من الزجاج الملون. ثم تأتي خوذة القبة وهي نصف دائرية وتتدلى من وسط القبة ثريا (نجفة) من النحاس للإضاءة، وتوجد في أركان البهو الأربعة أربع مشكاوات من النحاس كما توجد فوق جميع أبواب القاعات في البهو زخارف إسلامية.

وفي مواجهة الباب توجد مدفأة على شكل مخروطي، وهي من البلاطات الخزفية على الطراز التركي يغلب عليها الزخارف النباتية من فروع وأوراق وزهريات وزهور وعليها نص كتابي يقول عُمل بمعرفتي في مدينة كوتاهية معلم ومقاول محمد فؤاد، ومن أعلى عبارة (ولا غالب إلا الله)، وعلى جانبها مربعان في أحدهما لفظ الجلالة [الله] والمربع الآخر به اسم النبي محمد صلى الله عليه وسلم.

ويحتوي البهو على ثماني فترينات صغيرة تضم قطعا أثرية تنتمي إلى العصور التركية الإيرانية والمملوكية، وهي تتراوح بين زهريات وأباريق وسلطانية، ويغلب عليها جميعا الزخارف النباتية. ومن القطع المميزة قطعة أثرية تتمثل في إبريق ينتهي برأس حيواني (طراز إيراني) بالإضافة إلى سلطانية تنتمي إلى العصر المملوكي عليها نص كتابي وبها ترميم.

وقد أضيفت بعض قطع الأثاث الحديث إلى البهو في أركانه، مع إضافة «استاند» من الخشب به منصة مزودة بميكروفون للندوات الثقافية والحفلات الموسيقية التي تقام في بهو المتحف، مع وجود بيانو للعزف في هذه الحفلات ومنضدة دائرية حديثة الصنع مصممة على الطراز الإسلامي لتتفق مع الطراز المعماري للمبنى.

تقع القاعة الفاطمية على الجانب الأيمن من الباب وتأخذ شكلا هندسيا عبارة عن مستطيل بصدره في مواجهة باب الدخول، لها دخلة على شكل صينية نصف دائرية، وتحتوي هذه الدخلة على ثلاثة شبابيك أحدها كبير وهو الأوسط، والجانبان صغيران، وتوجد في جانبي الدخلة جلستان من الخشب المبطن بالقطيفة، وهما من أثاث القصر وزخارفها عبارة عن زخارف هندسية إسلامية، بالإضافة إلى وجود منضدة مستطيلة من الخشب المطعم بالصدف زخارفها رسوم هندسية، بالإضافة إلى زخارف كتابية باللغة التركية، وعلى جانبي المنضدة مجسد جامع بقبابه ومآذنه، جدران قاعة الفاطمي حتى المنتصف مزخرفة ببلاطات القيشاني على الطراز التركي باللون الأزرق والأبيض والأحمر الطوبي، وقوام الزخرفة عبارة عن شكل هندسي في وسط كل بلاطة يحيط به رسم زهور صغيرة ويحدد البلاطات من أعلى صف من البلاطات ذات لون أزرق عليه زخارف نباتية باللون الأبيض والأزرق الفاتح.

وبدءا من منتصف الجدران حتى سقف القاعة غُطي المكان بطبقة من الجص المزخرف بأشكال نباتية متداخلة بعضها مع بعض «أرابيسك»، وتتخلل سقف القاعة زخرفة الطبق النجمي، وهي زخرفة إسلامية مشهورة تحوي اسم الأمير عمرو إبراهيم «صاحب القصر» ويتكرر على الحائط عبارة (ولا غالب إلا الله)، وهذه العبارة هي شعار دولة بني الأحمر في غرناطة بالأندلس، وينتهي الحائط من أعلى بشريط كتابي عبارة عن آية قرآنية، وتم عمل زخارف الجص في قوالب وصبت على الجدران. وتتدلى من سقف القاعة ثريا دائرية على الطراز الإسلامي، ويوجد في عقود الدخلة التي بصدر القاعة أربع تنانير صغيرة، بالإضافة إلى مشكاتين على جانبي شباك الدخلة، وجميع أبواب وشبابيك القاعة مزخرفة بزخارف إسلامية هندسية.

كما توجد في القاعة مدفأة من القيشاني الأزرق المزخرف بزخارف نباتية لأزهار وأفرع نباتية وأوراق مثل ورق العنب وزهرة القرنفل. وتوجد بعض الكتابات على المدفأة مثل عبارة «نعمة شاملة - بركة شاملة»، كما توجد على جانبي المدفأة من أعلى عبارة «ولا غالب إلا الله».

يتوسط القاعة سفرة من الرخام وهي من أثاث القصر، حيث إن هذه القاعة كانت معدة لتناول الطعام، ويتوسط السفرة مجرى للمياه (لجعل الطعام ساخنا بتسخين هذه المياه)، وقد استغلت هذه السفرة لعرض بعض المقتنيات، ويوجد عليها ١٩ قطعة فنية (١٦ طبقا وثلاثة قدور) مختلفة الأحجام والأشكال والزخارف وكلها تنتمي إلى العصر الفاطمي، والبريق المعدني يظهر واضحا في هذه المقتنيات، وقد اشتهر به العصر الفاطمي في القرون ١٠ و١١ و١٢م، ولكن معظمها ينتمي إلى القرن الحادي عشر، ويوجد طبق واحد عباسي ينتمي إلى القرن التاسع الميلادي.

وعلى جانبي باب القاعة توجد منضدتان من الرخام من أثاث القصر، وقد وضع على كل واحدة منهما فترينتان لعرض مقتنيات المتحف من قارورات نفط ومسارج وقلل وأختام فخارية وسلاطين وزهريات صغيرة. وفي المواجهة توجد منضدتان أخريان من الرخام على كل واحدة منهما فترينة لعرض بعض المقتنيات، مثل شبابيك القلل الفخارية، وفي مواجهة باب القاعة فترينتان لعرض بعض القطع الأثرية الصغيرة والأختام الفخارية وبعض شبابيك القلل التي تمتاز بدقة زخارفها وروعتها.

بالإضافة إلى وجود قطعة أثاث (من أثاث القصر) من الخشب ذات سطح زجاجي مغلق استغلت لعرض بعض شبابيك القلل (فخار غير مطلي)، ويصل اجمالي المعروض في هذه القاعة ٧٤ قطعة فنية، ينتمي معظمها إلى العصر الفاطمي، وهذه القطع متنوعة ما بين أطباق وصحون ومسارج وقوارير نفط وشبابيك قلل وأختام وقدور، وقوام الزخارف بها متنوع ما بين زخارف حيوانية وآدمية ونباتية وهندسية. وجميع شبابيك وأبواب القاعة مزخرفة بزخارف إسلامية وتأخذ أشكالا هندسية مختلفة نادرة جدا في هذه القاعة، حيث توجد على قطعة واحدة، وهذه كانت سمة من سمات العصر التركي في فن الخزف، وهي استخدام العناصر النباتية والألوان البراقة مثل الأزرق والأخضر والأبيض والأحمر الطوبي في تنسيق فني متداخل ومتشابك يشمل كل المساحات المراد زخرفتها.

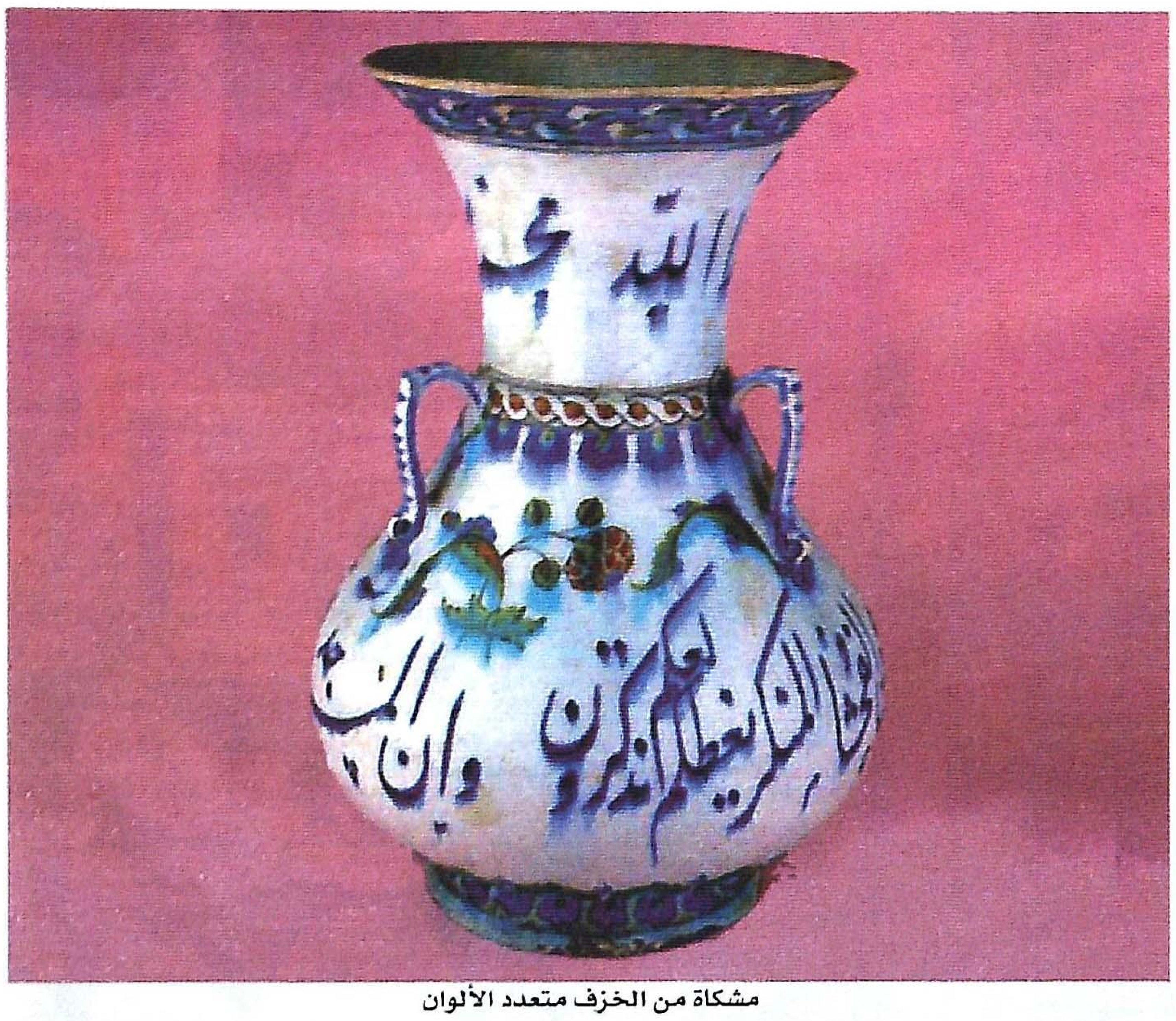
باب القاعة من الخشب المزخرف بزخارف إسلامية هندسية مثل زخرفة الطبق النجمي. ويوجد اتصال بين قاعة الطراز التركي وقاعة الطراز المصري «المملوكي - الأيوبي - الأموي - العثماني» عن طريق فتحة في الحائط مصممة على شكل حدوة فرس وتزين جانبي الفتحة زخارف نباتية عبارة عن زهرية تخرج منها أفرع نباتية وزهور وأوراق ملونة.

القاعة الثانية خصصت لعرض مقتنيات العصر التركي، وتقع على الجانب الأيسر من باب المتحف تأخذ شكلا هندسيا عبارة عن مستطيل.

”
اهتم الطولونيون بصناعة الخشب التي تأثرت بالأساليب العراقية القديمة، وفي أوائل العصر الفاطمي زادت دقة الفنانين في الحفر وأكثروا من التفاصيل التي ظهرت في الرسوم النباتية والحيوانية
“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قمقم من الخزف ذي البريق المعدني


مشكاة من الخزف متعدد الألوان

وفي مواجهة باب القاعة شباك كبير وشباك آخر على يسار الداخل من القاعة، وهما من خشب الأرابيسك.

جدران القاعة حتى المنتصف مزينة ببلاطات القيشاني على الطراز التركي بالألوان: الأزرق والأبيض والأحمر الطوبي، وتأخذ الزخرفة شكل أوراق ووحدات نباتية، ويحد هذه البلاطات الخزفية من أعلى ومن أسفل صف من البلاطات ذات لون أزرق فاتح عليها زخارف باللونين الأزرق الداكن والأبيض، وقوام الزخرفة الزخارف النباتية. ومن منتصف الجدران حتى السقف توجد زخارف نباتية من الجص المصنوع ثم صبت على الجدران، ويحد هذا الجزء من أعلى ومن أسفل شريط كتابي لعبارة متكررة وهي عبارة «ولا غالب إلا الله»، أما السقف فهو مزخرف بزخرفة الطبق النجمي.

على يمين باب القاعة توجد مدفأة بشكل مخروطي، وتتكون من بلاطات خزفية على الطراز التركي كتبت عليها عبارة «نعمة شاملة - بركة شاملة»، وتعلوها عبارة «ولا غالب إلا الله»، وشكل مربعين بداخل أحدهما لفظ الجلالة «الله»، والآخر به لفظ «محمد». وقوام الزخرفة زخارف الأرابيسك، وهي زخارف نباتية متداخلة ومتشابكة بعضها مع بعض، فيها زهور اللآلئ وزهرة القرنفل والأوراق النباتية الثلاثية وورق العنب والأفرع النباتية. أرضية القاعة من البلاطات الرخام، يتوسط الأرضية شكل هندسي (مربع كبير تحيط به ٨ مربعات صغيرة ثم ٤ مربعات كبيرة تحصر بينها أربع مستطيلات كبيرة بداخلها تكوينات هندسية).

تحتوي القاعة على ١٢ فترينة مختلفة الأحجام، بالإضافة إلى فترينة واحدة كبيرة تتوسط القاعة التي تحتوي على ٩٦ قطعة فنية أثرية تنتمي إلى العصر التركي في القرون (١٦ و١٧ و١٨م)، إضافة إلى القطع الأثرية التي صنعت في سوريا - الرقة في القرنين ١٢ و١٣م، ومعظم القطع زخارفها مطموسة، وهي عبارة عن قدور وأباريق وحمالات دواة. خلف هذه الفترينات خمسة شبابيك من الزجاج الملون، ثم يأتي بعد ذلك الحمام بمغطس عميق من الرخام وكذا حوض من الرخام بزخارف بارزة.

وهذه المقتنيات متنوعة في أشكالها ما بين أطباق وصحون وسلطانيات وأباريق وأكواب وقدور وقماقم وزمزميات وفناجين وثقل مشكاة وبلاطات خزفية، وقوام الزخرفة في هذه المقتنيات هو الزخارف النباتية بأشكالها المتعددة والزخارف الحيوانية.

قاعة الطراز المصري تأخذ شكلا هندسيا عبارة عن مستطيل، وهي بجوار قاعة التركي، حيث لا يوجد فاصل بينهما، وتحتوي على بعض القطع الأثرية التي أنتجت في مصر على مر العصور (الأموي - الأيوبي - المملوكي - العثماني)، وأرضية القاعة عبارة عن بلاطات من الرخام، وسقفها مزخرف بزخارف هندسية عبارة عن وحدات متكررة من زخرفة الطبق النجمي، تتخللها زخارف نباتية هندسية، والجدران حتى المنتصف مغطاة ببلاطات من القيشاني على الطراز التركي مع زخارف نباتية على شكل أفرع متشابكة بالألوان: الأزرق والأبيض والأحمر الطوبي، ويحد هذه البلاطات من أعلى ومن أسفل صف من البلاطات باللون الأزرق الفاتح، وقوام الزخرفة ورقة نباتية معدولة ومقلوبة بالتبادل.

ومن منتصف الجدران حتى السقف زخرفة على شكل ورقة ثلاثية الفصوص بداخلها تكوينات نباتية، وهي مصنوعة من الجص المصنوع (المصبوب) في قوالب ثم صبت على الجدران يحدها من أسفل شريط من العقود ثلاثية الفصوص، ومن أعلى شريط من الكتابة يتمثل في عبارة «ولا غالب إلا الله»، وتحيط بفتحة الدخول المتصلة بقاعة الطراز التركي العبارة نفسها «ولا غالب إلا الله». في هذه القاعة شرفة تطل على حديقة القصر.

تتوزع في هذه القاعة ٦ فترينات مختلفة الأحجام لعرض ٣٩ قطعة أثرية صنعت في العصور المصرية المختلفة ما بين أيوبي ومملوكي وعثماني وأموي، وهي متنوعة ما بين مسارج وشمعدانات وأطباق سلطانيات وبلاطات ومشكاوات وشبابيك قلل... إلى آخره.

وزخارف هذه القطع الأثرية تمتاز ببساطتها، وهي زخارف كتابية وهندسية وحيوانية ونباتية بسيطة.

يسبق قاعة الأمير (البرنس) عدد من درجات السلم يفضي إليها، وهي واحدة من أربع غرف تقوم في الدور العلوي، وهذه الغرفة أو القاعة تتكون من حجرة خارجية ثم حجرة وسطى ثم حمام.

تأخذ الحجرة الخارجية شكل مربع، وفي أحد أضلاعها على يمين الداخل من القاعة دولاب حائطي من الخشب المطعم بالصدف، وهو من أثاث القصر، كما إن هناك في الركن الأيسر من الحجرة نافورة من الرخام بزخارف بارزة، وهي أيضا من تصميم القصر، بالإضافة إلى كتبية صغيرة من الخشب المطعم وكتبيتين من الخشب المطعم بالصدف بزخارف هندسية وحيوانية وهما من أثاث القصر.

ويعرض في هذه الحجرة خمس قطع أثرية: واحدة من المغرب ترجع إلى القرن ١٨م والقطع الأربع الباقية هي قدور من صناعة مدينة الرقة - سوريا، عليها زخارف مطمورة ويرجع تاريخ صناعتها إلى القرن ١٢م. والحجرة الوسطى (قاعة البرنس) تأخذ شكلا هندسيا مربعا (أرضية باركيه) وهي متصلة بالحجرة الخارجية من خلال فتحة مزخرفة من الأجناب بأشكال معقودة من الخشب وبها فتحات للإضاءة، ويعلو هذه الفتحة زخرفة قرص الشمس المشع، وهي تشبه الزخرفة الموجودة في قاعة العرس في متحف قصر المنيل، وهذه الزخارف هي تأثير من الفن الأوروبي (الزخارف مذهبة) (فن الباروك والركوكو) والفن التركي الإسلامي. وعلى يسار الداخل من هذه الحجرة كنبة بزخارف بارزة من الخشب ومذهبة وهي من أثاث القصر، وعلى جانبيها دخلتان في الحائط، وكذا صندوق من الخشب المطعم بالصدف لحفظ المجوهرات والأشياء الثمينة، ويوجد عليه نص كتابي بنوع من أنواع الخطوط التركية هو خط «الطغراء». أما سقف هذه الحجرة فهو من الخشب المجلد والمذهب، وهذا الأسلوب في التغطية كان منتشرا في الفترتين المملوكية والعثمانية. ويعرض في هذه الحجرة فترينة كبيرة وثلاث فترينات بالحائط.

الدور العلوي خصص لعرض مقتنيات العصر الإيراني، ويتصل في المتحف بالدور الأرضي بسلم داخلي، ويأخذ شكلا هندسيا مستطيلا، وهو مفرغ من الوسط ليطل على بهو الدور الأرضي من خلال درابزين وتفتح في ضلعين من أضلاع المستطيل أربعة أبواب.. اثنان على يسار الداخل، الحجرتان اللتان على اليمين هما حجرة مدير المتحف وحجرة البرنس، بالإضافة إلى دخلتين حائطيتين استغلتا لعرض قطعتين أثريتين من الطراز الأندلسي في القرن ١٧م، وهما عبارة عن صحنين وبلاطتين تونسيتين ترجعان إلى القرنين ١٥م و١٨م، وسلطانيتين من الطراز العراقي ترجعان إلى القرن ٩م.

والقطع الأثرية من الطراز الإيراني متنوعة في أشكالها ما بين سلطانيات وأباريق وبلاطات بأشكال مربعة أو نجمية، وقدور وأطباق وصحون، وكلها تنتمي إلى خزفيات ذات بريق معدني أو خزفيات مدينة سلطان آباد. أما الزخارف فهي متنوعة، ما بين زخارف حيوانية خاصة الحيوانات الخرافية، وزخارف كتابية ولا سيما اللغة الفارسية، والزخارف النباتية.

وتوجد جلسة (كنبة) من الخشب مغطاة بأنواع من الزخارف، بالإضافة إلى صندوق من الخشب المطعم بالصدف، ويوجد باب خشبي يأخذ شكل عقد نصف دائري تعلوه زخارف إسلامية من الجص المصبوب، والباب نفسه مكون من ضلفتين من الخشب المزخرف بزخارف إسلامية ◆

”يضم قصر الأمير عمرو إبراهيم الذي شُيد في حي الزمالك على مساحة ٤٤٣٤ مترا مربعا، العديد من المقتنيات الخزفية التي تعود إلى الطرز المصرية والفاطمية والتركية والإيرانية“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أشياء متناسقة ١٩٨٩

يعد الفنان «علي العباني» إحدى ركائز الفن التشكيلي المعاصر في ليبيا. فهو يمثل جيلا خاصا، جاءت إبداعاته الحديثة ذات التجارب اللونية التجريدية، ثمرة طبيعية لشجرة تشكيلية أصيلة بدأت مع جيل الرواد فيما بعد الحرب العالمية الثانية. وُلد عام ١٩٤٦، وأحب الرسم والألوان منذ طفولته، وفي السبعينيات سافر إلى إيطاليا لدراسة الفن التشكيلي في أكاديمية الفنون الجميلة في روما التي تخرج منها بامتياز عام ١٩٧٩. وعاد إلى ليبيا ليتقلد عدة مناصب رسمية منها أمين وحدة الفنون الجميلة وأمين مكتب الثقافة في بلدية طرابلس ثم مدير مجمع الفاتح الثقافي. أقام العديد من المعارض الخاصة وشارك في الكثير من المعارض التشكيلية الجماعية في القاهرة وتونس ومدريد.

الكويت - يحيى سويلم

http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفنان الليبي علي العباني..

معزوفة التجريد الطبيعي

كتابة عربية ١٩٨٩

ظهر العباني، مع أقرانه تتويجا لمسيرة بدأت على خجل في أوائل القرن الماضي على يد المحتل الأوروبي. فمن المعروف أن بداية الفنون التشكيلية في ليبيا كانت متواضعة للغاية، حيث ظهرت مع المحتلين وخاصة الإيطاليين الذين احتلوا طرابلس عام ١٩١١. وبعد اشتعال الحرب العالمية، يحتل الإنجليز «برقة» عام ١٩٤٢ والفرنسيون يحتلون «فزان» عام ١٩٤٣، ويستمر هذا الأمر إلى أن تحصل ليبيا على استقلالها المقيد عام ١٩٥١، فتظل معاناة الفقر والتخلف مستمرة لسنوات طويلة حتى اكتشاف النفط عام ١٩٦٧ وقيام ثورة الفاتح من سبتمبر عام ١٩٦٩.

وهنا لا بد من الإشارة إلى أنه كان للإيطاليين الفضل في إنشاء مدرسة الصنائع الإسلامية التي تخصصت في مجال الفخار والخزف، وتعلم على أيديها جيل من الفنانين أمثال «أبو القاسم»، «المهدي الشريف»، «الأرناؤوطي»، و«الفروج»، إلى أن ظهر بعد الحرب العالمية الثانية جيل جديد، جيل واع بحسه القومي وموروثه العربي الإسلامي، فأنتج أعمالا فنية ذات إيحاءات ودلالات عربية في مختلف فروع الفنون التطبيقية والعمارة والخط العربي، إلى جانب اتجاه بعضهم لدراسة الفنون في إيطاليا وهولندا وبعض دول أوروبا الأخرى، فظهرت إبداعاتهم الحديثة في تجارب لونية تجريدية جديدة لها إيقاعاتها وبناؤها الشكلي المعاصر. ومن هؤلاء «الزواوي»، و«عبدالمنعم ناجي»، إلى أن بزغ نجم «الطاهر الأمين المغربي»، و«علي ارميص»، و«علي مصطفى رمضان»، و«علي العباني».

وهكذا نضجت التجربة التشكيلية في ليبيا، واثرت على مر السنين، وبتوالي قدوم مجموعات الشباب المتخرجين في مدارس واكاديميات اوروبا.

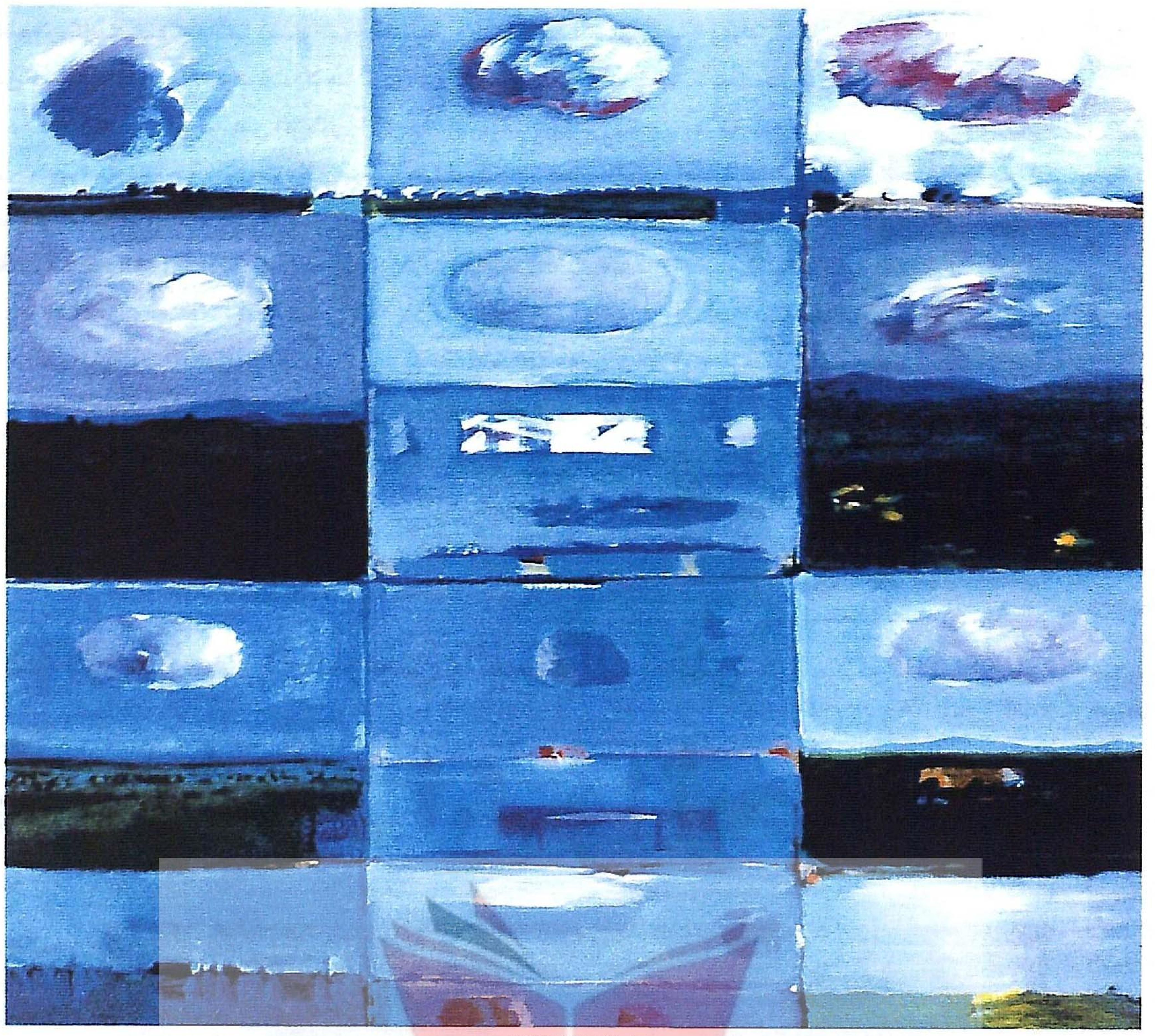
علي عمار العباني.. هو احد هؤلاء العائدين إلى وطنهم يحملون في عقولهم اساليب ومدارس عالمية، ويحفظون في قلوبهم ووجداناتهم تراثهم العربي الشرقي الخاص.

وقد شغف العباني بالفن التشكيلي في وقت مبكر من خلال مشاركاته في الأنشطة الفنية المدرسية. وانضم في مطلع السبعينيات إلى الفنانين الطاهري المغربي، وعلي مصطفى رمضان، يشكلون حالة ذات خصوصية تعمل على تجربة وحدة الفنون التشكيلية، والتصدي للعمل النقابي العام في طرابلس وفي ليبيا بشكل عام.

سافر العباني إلى إيطاليا، وهو المثقف الواعي والممارس المكتسب للكثير من الخبرات التشكيلية والتكنيكية ليدرس في أكاديمية الفنون الجميلة في روما. وهناك تعرف عن قرب على المدارس الأوروبية الحديثة وأساليبها. فأخذ يراقب ويرصد ظواهرها ويقع في عشقها، مقتبسا منها ما يتناسب مع قناعاته وحسه الفطري وتكوينه الثقافي الواعي.

وربما لا يوجد وصف يمكن أن يجمع ويشمل ما يتميز به علي العباني كفنان؛ إلا ما وصفه به صديقه الفنان والناقد علي مصطفى رمضان حيث قال:

«.. يؤسس علي العباني منهجه العلمي كفنان معاصر على المشاهدة وقوة الملاحظة.. الرصد البصري.. ترجمة الرؤية.. المواجهة.. الحوار الروحي.. التحدي والاستجابة.. الممارسة العملية المركزة.. وشيء من الحماس. فعملية الفعل الإبداعي تبدأ عنده بقراءة المشهد وتحليل أضوائه الطبيعية وتحويلها إلى فضاء روحي، ثم إخضاعه لقواعد البناء التشكيلي وفق رؤية ذاتية مبنية على الاختزال والتلخيص».



نوافذ (٣) ١٩٩٢

كانت ظاهرة استلهام الحرف العربي - كرافد تشكيلي من التراث القومي، علامة مميزة لمناخنا العربي الروحي والفكري. وقد اهتم العباني بالخط العربي شأنه في ذلك شأن بعض فناني العرب البارزين في تلك الفترة (فترة السبعينيات)، حيث أخذهم الحماس للبحث عن فن قومي نابع من تراثهم القومي، ربما بدافع تنبههم لهذه القيمة التشكيلية التي حفلت بها أعمال مدارس الفن العالمية المعاصرة كالتكعيبية والمستقبلية والتجريدية والتعبيرية والسريالية من كتابات وعبارات، وإمكان استخدامهم لحروف العربية كعنصر بصري تشكيلي. فلديهم معين لا ينضب من بدائع منتج الحضارة العربية والإسلامية يمكنهم الاستلهام منها.

وعندما نشاهد لوحات (وجوه - ١٩٧٢، توحد - ١٩٧٣، حلم - ١٩٧٤، خيول - ١٩٧٤) إلى جانب لوحات الطبيعة الصامتة، سنكتشف أنه رسم وجوها لأشخاص في حالات تعبيرية مختلفة وبألوان واضحة قوية وخلفيات مقسمة يظهر عليها تأثير الحروف بين الحين والآخر.

وفي متابعة لأعمال الفنان وتطور أشكاله وعناصره نجد التطور الزمني الواضح والتسلسل التراكمي المتنامي، فكل عنصر في عمل ما - أو مجموعة أعمال - يقود إلى عنصر آخر يظهر في العمل التالي... وهكذا.

وإذا أمعنا الرؤية في لوحاته التشخيصية نجد أن لها خلفيات من مستطيلات وتقاطعات كأنها نوافذ.. ونعتقد أن سيمفونيات النوافذ ومسلسلها جاء من هنا. وللفنان لوحة (النافذة الأولى - ١٩٧٤) تبدو كأنها إحدى لوحاته التشخيصية مثل الحلم أو الوجوه، وقد حذف منها وجوه الأشخاص لتبقى خلفيتها المندريانية لوحة «المندريانية».

وفي الثمانينيات والتسعينيات يواصل العباني نوافذه المشرعة على فضاءات الروح وآفاق الحلم في مسلسل (من ١: ١٠) وهي النوافذ التي تعرفت عليها من الصور المنشورة في كتاب: «علي العباني - معزوفة التجريد الطبيعي»، الذي أصدرته دار الفنون عام ١٩٩٧.

نوافذ (١) ١٩٧٤

في تجربة العباني التشكيلية يعتبر المنظر الطبيعي مصدرا مهما في إبداعه الجمالي ووسيلة واضحة المعالم في مسيرة البحث التجريدي لديه.

والمشهد الطبيعي حاضر لديه منذ طفولته التي قضاها في أحضان البادية بمنطقة «ترهونة» الغنية بمشاهد الطبيعة الخلابة. وكان لذلك أثره الكبير الذي انطبعت به أعماله الفنية التي تميز بها.

ولقد تناول العباني الطبيعة بشكل تجريدي مبتكر عكس النمط السائد، برصد الأرض والجبال والشجر، البحر والشاطئ والأمواج، السماء والسحب. يقسم فضاء اللوحة بخط أفقي ويحلل الطبيعة ويفككها إلى مساحات بإدراك حسي لوني، يضفي على عمله الوحدة والتناسق ويعكس رؤيته الذاتية المختزنة لخبرة طويلة وجادة في عالم التشكيل.

وقد وصف «أحمد بللو» المنظر الطبيعي عند العباني بقوله:

«في لوحته (الأرض) يقسم الأفق نصفين متساويين تقريبا. وفيها يبدأ برصد التشكل الأولي للعلاقة، الحركة المتوزعة في الجانبين: الطين الذي يتشكل، الشجر الناهض، البيوت المتماسكة مع ما حولها من خضرة وماء، والتشكلات الأولى للألوان، السحب الدائبة في الأعلى والتوهج الحاذق في الأسفل، هذا التناغم بتنوعه، هو استعدادات متوافرة لعرس من نوع خاص، فالأرض عند العباني ليست نقيض السماء، بل نصفها الآخر والعكس صحيح. هذه الضربات الحاذقة التي تشي بسر العلاقة.. هذا التوهج الذي بينهما.. الأزرق ليس أزرق تماما، البني ليس ساكنا، ليس تهويمات، الخرافة ما يسود، بل روح الأسطورة، الحياة في كل شيء، وكل شيء في كل شيء، الكون الواحد المتعدد ولكنه أيضا الواحد من دون مبدأ الإلغائية. بعض التفاصيل، الخطوط الصغيرة من دون حدة فواصل تربط ولا تفصل. تحدد ولا تلغي ومن دون انفعال عشوائي. إنه شوق العناصر للتوحد من دون أن يفارقه شوق التفرد، وملامح لفعل إنساني واضح وواع».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

منذ اشتغال الباحث بالتصوير، كانت هناك دائما تساؤلات أساسية: ما اللوحة التصويرية؟ وماذا تمثل حدودها الخارجية؟ وما علاقة الإطار الخارجي بالبناء الداخلي؟ وكانت الإجابات، هي أن اللوحة التي تتشابه عناصرها مع الواقع المرئي، هي مشهد يمثل عالما خارجيا، وإن الحدود الخارجية للوحة هي الإطار الذي يحدد اتساع ذلك المشهد، ولكن مع الدراسة وتطور عمليات التعليم والتعلم التي تعرض لها الباحث تراءت له إجابات أخرى، وخاصة في لوحة التصوير التجريدية، بأن الحدود الخارجية تمثل النهايات الطبيعية لمرتسم كائن خاص أو عالم مستقل، وإن الإطار الخارجي لا يمثل حدودا مجتزأة لمشهد كما في اللوحة التمثيلية التناظرية، ولكن يمثل نهايات مخلوقات فنية قائمة بذاتها، كما هي نهايات المخلوقات الطبيعية، كالحدود الخارجية لجسم إنسان، أو شجرة، أو جبل مثلا، وهذه الإجابة بدورها أفرزت تساؤلا جديدا هو: لماذا إذن تكون نهايات اللوحات التجريدية تمثل أضلاعا هندسية رباعية الشكل غالبا؟ هل معنى ذلك أن كل النهايات للعوالم الفنية التجريدية المستقلة تكون هكذا؟... الإجابة: نعم، غير شافية وغير مقنعة، والإجابة: لا، تحتاج إلى دراسة وبحث للكشف عن إجابات أخرى. وفي هذا المقام تجدر الإشارة إلى الدراسة النادرة التي طرحها أسعد عرابي في مجلة «فنون عربية» أوائل الثمانينيات، والتي تناولت موضوع (الإطار في اللوحة التشكيلية)، ملقيا الضوء على الظاهرة من بعض جوانبها، في منهجية علمية جادة وعميقة، ولكنها ككل فكر أصيل، قدمت إجابات وطرحت كثيرا من التساؤلات.

الكويت - د. محمود عبدالعاطي

العلاقة بين الإطار الخارجي والبناء الداخلي

اللوحة.. الميدان والحدود

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com
مخطوط ديوان البستان للشاعر سعدي - رسم بهزاد

الحدود الخارجية للوحة التصويرية التي يمثلها الإطار، تحمل نوعا من التأكيد على استقلالية تلك الحقيقة الفنية الموازية للعالم، التي تُدعى التصوير، وهذا الإطار هو الذي يشكل حدود المرئي أو العادي بشكل عام، وبالتالي، فإن الإطار سواء وجد أو لم يوجد، ما هو إلا نوع من الضرورة التي تمليها طبيعة التعبير، وهو جزء لا يمكن الاستغناء عنه، لأنه يحدد المركز المتوازن للوحة التصويرية في ساحة مسطح الفراغ، وغالبا ما يكون له علاقة بقياس الفراغ التشكيلي لها، وهو يحدد الموضوع المكاني لعناصرها، إنه إطار للدلالة متضمن في العمل، ويشبه النغمة الأساسية Keynote في الموسيقى.

في الحضارات القديمة، حتى العصور الوسطى وبدايات عصر النهضة في أوروبا، كانت الأعمال التصويرية تنفذ على مسطحات محددة من قبل المعماري، وبالتالي كان التصوير يمثل ضربا من المكمل المعماري، حيث كان جزءا من كل، ولم تكن هناك حدود أو إطار مستقل للعمل التصويري، لارتباطه عضويا بحدود الفضاء العام للعمل المعماري الموجود فيه. وفي الصين ظهرت فكرة «الرولو» القائم على مسطح من القماش مسلح بقضيبين من سيقان «البامبو»، وهو فكرة بسيطة ومبدئية للإطار، ولكنه كان في المقام الأول طريقة لحفظ الأعمال الفنية عن طريق الطي، أكثر من كونه طريقة للتحديد والتأطير لعمل تصويري يمثل مشهدا، أو كيانا مستقلا.

ومع عصر النهضة ظهرت «لوحة الحامل» التي كانت تنفذ من دون ارتباط بأي فضاء معماري أو أي فضاءات أخرى، وهي التي تمثل الشكل التقليدي للتصوير الأوروبي، واتخذت قياسات معيارية تخضع عموما للنسب الذهبية التي كشف عنها في ذلك العصر، ويرى أسعد عرابي أنه يمكن «تحديد موقع انتشارها، المكان: (إيطاليا)، الزمان: (عصر النهضة)، ذلك لأن هذا الإطار مرتبط ارتباطا وثيقا بمفهوم اللوحة الأوروبية، وبتثبيت تقاليدها في تلك الفترة، حيث سيكون للفنان ليوناردو دافنشي (١٤٥٢-١٥١٩) قوة حمل وانتشار هذه الفكرة بسبب إقامته في فرنسا». حيث طور أفكار البيرتي (١٤٠٤-١٤٧٢) حول المنظور، ذلك بأنه حجز ذلك المنظور في إطار رباعي له مركز وخط أساسي هو الأفق، ومتقاطعات معه هي الحدود العمودية للوحة وموازياتها في الداخل، في ارتباط بوضعية الرسام تحت تأثير الجاذبية الأرضية، وقد نفذ ذلك باختيار زاوية من زوايا نافذة مرسمه المطلة على منظر خلوي، ثم يرسم على الزجاج، من الوضع جالسا، ذلك المنظر، مثبتا نظره في نقطة تقع على مستوى النافذة، وهكذا حصل على خط أفقي ثابت مواز لمحور عينيه، بحيث يستطيع، على نقطتين من هذا الخط يمينا وشمالا، أن يرسم كل هرويات الخطوط الأفقية للمنظر، وهكذا ثبت ليوناردو جوانب اللوحة الموازية لنافذته، وأصبح الإطار في هذه الحالة يطابق حدود النافذة عموديا وأفقيا، وحيث اعتبر «اللوحة بمنزلة نافذة شفافة على العالم المرئي، حدودها مطابقة مع حدود هذه النافذة، ومركزها مرتبط بالموقع المادي الجسدي للمصور، فهذا يعني أنه يتعامل مع الوجود المنقول نفسه كساكن، وليس كمتحرك، والساكن قابل للتأطير».

وجدير بالذكر أن مراسم الفنانين، منذ ذلك الحين، اتخذت في تنظيمها المكاني نظاما موحدا تقريبا كتقليد أساسي متعارف عليه، حيث لا بد من أن يكون للمرسم نافذة زجاجية كبيرة بها تصالبات من الخطوط الأفقية والرأسية، وتلك النافذة يجب أن تكون متجهة نحو الشمال لتجنب انعكاسات الأشعة الشمسية، كما يجب أن يؤمن المرسم بوجود ضوء ظلالي ملائم ومركز، كل هذا لتأمين رسم المنظور وتحديد التموضع المكاني للأشكال في المنظر المرسوم، وقد ارتبط ذلك التأسيس لمرسم الفنان بتنفيذ الأعمال التصويرية التناظرية القائمة على نقل الواقع المرئي في حالة تشابهية مع عناصره إلى سطح اللوحة عبر نافذة، ومن هنا تحددت اللوحة باعتبارها مشهدا ساكنا مجتزأ من الواقع ويطل عليه الإنسان من الخارج، وهكذا ظهرت ضرورة الإطار لوضع حدود للمشهد المصور.

وظل هذا التقليد مستمرا حتى بدايات التأثيرية في أواخر القرن التاسع عشر، حيث بدأت تظهر رؤى ومعالجات فنية كانت بداية لزعزعة فكرة لوحة الحامل المؤطرة، وذلك حينما اهتم التأثيريون بتصوير المناظر الخلوية تحت تأثير الطبيعة والهواء الطلق وصدحات الضوء المتغيرة، معتمدين نضارة النظرة الأولى السريعة والاتصال المباشر بالأشياء، مما جعلهم يتبنون اصطلاحات أدائية كنوع من الأسلبة للتعبير عن نظرتهم، حيث إن بعض تأثيرات الضوء الكامل لا يمكن إيجاد معادل لها فوق سطح اللوحة، وإنما أمكنهم الإيحاء بها والتعبير عنها على حساب بعض التضحيات فمثلا: أدى البحث عن تأثير الهواء إلى تجنب إثبات كامل أشكال الموضوع واهتزت حدودها الخارجية، كما أدى إلى الكف عن ملاحقة أنصاف اللونيات، وإلى الامتناع عن استعمال التناقض الدقيق بين الأضواء والظلال، وبدأ خط الأفق أقل ثباتا، وبالتالي ارتجفت مادة التصوير مختلجة بنوع من البحث عن كل ما هو متحرك في العالم المرئي، ومن هنا بدأت سكونية لوحة الحامل تهتز من المركز إلى الإطار. ثم اتخذ الموقف خطوة جديدة على يد هنري ماتيس (١٨٦٩-١٩٥٤)، حينما ركز اهتمامه في العلاقة بين مركز اللوحة وحدودها الخارجية، التي رآها مقيدة لحرية تأليف التكوين، ولذلك قام بتجنب خطوط المنظور العلمي التي تكسر زوايا اللوحة، وذلك بإحلال التسطيح محل المنظور. وبدت حسابات قوى الجذب البصري أقل تشويشا، وبدت حركة الأشكال موازية لمستوى اللوحة وليس في أعماقها المنظورية، وتبدو تلك المعالجات واضحة في لوحاته المراكشية التي أنتجها في المغرب العربي، واهتمامه بالفنون الإسلامية بشكل عام.

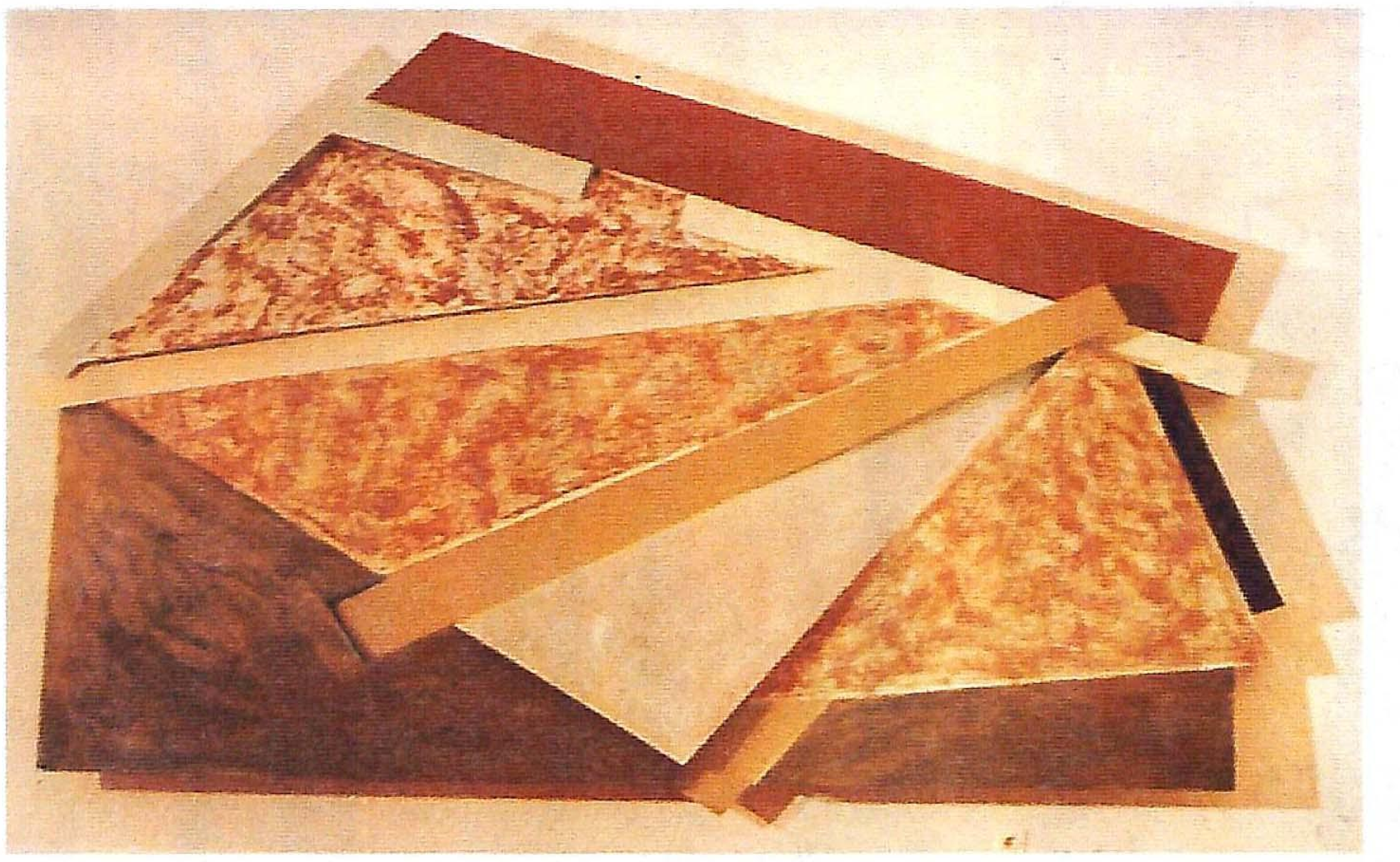
ودفعت اهتمامات ماتيس كلا من هنري تولوز لوتريك، وبونار، إلى تقديم حلول مبتكرة للعلاقة بين النمو الداخلي للوحة وإطارها الخارجي، حيث قاما بالرسم على مسطحات كبيرة من المركز، بحيث تنمو اللوحة وفق قانونها الخاص، حتى يصل التكوين إلى حد الاكتمال، وبعد أن تملي الضرورات التشكيلية امتدادات الفراغ، ثم يقومان بعد ذلك بقص القماش الزائد وعمل الإطار، وبالتالي فإن التكوين لم يكن يخضع لقياس مسبق لمسطح اللوحة، وبالتالي أصبحت حدود اللوحة هي اختيارا نهائيا وليس أوليا، وعلى ذلك فقد الإطار كثيرا من صرامته وهيمنته. ثم تأتي جهود جورج سورا في جرح فكرة الإطار والاعتداء عليها، حيث كان يصور امتداد المنظر الطبيعي على خشب الإطار كأنه جزء من ميدان اللوحة، وهو بذلك قد أحل فكرة التكوين المفتوح محل فكرة التكوين المغلق المؤطر. لقد حدثت كل هذه الخطوات على أيدي التأثيريين ومن بعدهم، نتيجة تطور مفاهيم الفنان حول ماهية لوحة التصوير، حيث بدأت فكرة المحاكاة تضمحل وتحل محلها فكرة الاستقلال، ويبدو هذا واضحا في مقولة بول جوجان «اللوحة سطح مرسوم بألوان جمعت بترتيب معين».

ومع بدايات الحداثة التشكيلية، أهملت فكرة المحاكاة وتمثيل الأشياء على سطح اللوحة، وبدأ الفنان الحداثي ينظر إلى اللوحة التصويرية كعالم مستقل، قد يتشابه أحيانا مع الطبيعة، ولكنه ليس هي أو تمثيلا لعناصرها، بل كائن خاص مواز لها، وخرج على فكرة أن الأصباغ هي مادة التصوير الوحيدة، فأدخل مواد وخامات جديدة إلى معالجات السطح التصويري، وبذلك اتخذت اللوحة هيئة جديدة وبنائية مختلفة، منها ما أقصى فكرة الإطار الرباعي نهائيا مثل بعض أعمال بيكاسو، التي نفذت بمواد جاهزة مركبة في بنائية مستقلة ليس لها إطار محدد مسبقا، ولكن لها حدود هي نفسها نهايات الأشكال المكونة للعمل، وبهذا جاءت النهايات متعرجة ومتموجة كنهايات طبيعية لكائن مستقل لا يمثل أو يصف شيئا طبيعيا، وإنما يمثل ذاته، وهذه الحدود الخارجية ما هي إلا شرط من شروط طبيعة النمو الداخلي للعمل نفسه. وفي بعض أعمال خوسيه

روفائيل سوتو، التي كرسها للتعبير عن العلاقة بين المادة والطاقة. نجد أن الطاقة التعبيرية والنمو الداخلي لمكونات العمل يفرضان إلغاء الإطار، وقد شيد معظم تلك الأعمال من مسطح مخطط بخطوط هندسية مستقيمة ومتوازية، وموضوع أمام هذا المسطح مجموعة من الأسلاك التي تبدو كأنها خطوط الخلفية نفسها ولكنها مجسمة، وبتجميع عين المشاهد للشكلين معا تظهر اهتزازات بصرية تحطم الكيان المادي للخطوط والأسلاك معا، وتبدو كأنها نقط تسبح في الفضاء لها قوة انتشار وامتداد في جميع الجهات الموازية لسطح العمل. وفي عمل فيكتور فاساريلي المسمى تريديم Tridim نجد أيضا حذف فكرة الإطار رباعي الأضلاع نتيجة النمو الداخلي لبنية العمل الفني، فظهرت الحدود الخارجية للعمل سداسية الأضلاع، حيث يتكون هذا العمل من رسم لمكعبين، أحدهما كبير والآخر صغير، في علاقة مكانية تبادلية، فمرة يظهر المكعب الصغير ناتئا من حجم المكعب الكبير، ومرة أخرى يظهر الصغير غائرا في حجم الكبير، ومرة ثالثة يبدوان كلاهما بارزين، وكأن المكعب الصغير هو اندلاع عند زاوية المكعب الكبير، وباستمرار النظر إليهما فإن هذا التبادل يستمر في تحول لا ينتهي، نتيجة صياغة العمل في بناء بصري خادع للنظر معروف في معظم أعمال فاساريلي المسطحة التي تنحو نحو الانتشار والتمدد الموازي لسطح اللوحة، بحيث تدع للمشاهد حق استمرار حركتها وامتدادها خارج حدود اللوحة، وبذلك فإن مثل هذه الأعمال لا تبدي أي احتياج إلى التأطير. كذلك نجد إلغاء فكرة الإطار في أعمال كل من الفنانين ستيفن بوكلي وكلود فايلات ودوريثا روكبرن، هذه الأعمال الثلاثة مكونة من مجموعة من شرائح القماش أو البلاستيك غير منتظمة الشكل، وموزعة على جدران غرفة العرض من دون إطار يحدها، كأنها مخلوقات مستقلة سابحة في الفضاء المعماري للمكان، في حالة تتماهى مع كيان المشاهد ذاته داخل ذلك الفضاء. وكذلك بعض أعمال الفنان فرانك ستيلا التي تتكون من مجموعة من شرائح الألمنيوم المطلية بألوان اللاكر، والمركبة بعضها مع بعض في تطابقات نسبية، وتأخذ حدودها غير المنتظمة من حدود المفردات المكونة للعمل، بحيث يبدو هذا العمل متصلا بمسطح الجدار المعلق عليه في علاقة نسبية تتغير لو وضع العمل في فضاء آخر.

ومن الملاحظ أن الأعمال التجريدية في فنون الحداثة وما بعد الحداثة هي أكثر الاتجاهات نجاحا، حينما نحت فكرة الإطار جانبا، ويرجع ذلك إلى أن التجريد يحرر العمل الفني كلية من مبدأ التناظر والتماثل لأي واقع مرئي، مما أعطى للفنان حرية بناء عمله الفني باستقلال تام عن فكرة تمثيل مشهد أو اقتناص لحظة ساكنة لواقع معين، كما فعل ليوناردو دافنشي، حينما أوجد فكرة الإطار وأخرجها إلى النور في لوحة الحامل ذات المنظور العلمي. وبذلك تحددت الحدود الخارجية للعمل الحداثي وما بعد الحداثي، وفق النمو الداخلي لبنائية الأشكال ونظام صياغتها في العمل الفني التصويري.

ارتبط الفن الغربي منذ العصور الكلاسيكية بمبدأ المحاكاة وتمثيل الطبيعة، ففي عصر النهضة اكتشف المنظور كوسيلة تهدف إلى مطابقة الواقع بأكبر أمانة ممكنة، وحتى الانطباعيون كانوا لا يزالون يرغبون في تقديم انطباع جمالي توحي به الطبيعة بأكبر قدر ممكن من الصدق. أما التصوير التشبيهي الإسلامي فقد اكتشف مبدأ جماليا معارضا للتقليد الغربي، مفاده «أن الفن ليس واجبه تقليد الطبيعة، وأن المحاكاة ليست هي التي تؤسس قيمة العمل الفني، بل على العكس ما يؤسسها هو الابتكار، أي خلق عالم جديد يمكن أن يكون مختلفا، بل متعارضا مع المظاهر الحسية للطبيعة، ومتعارضا مع حقيقتها


عمل لفرانك ستيلا

واحتماليتها». وبهذا فإن التصوير التشبيهي الإسلامي يتجاوز تمثيل الأشكال ومحاكاتها، وتفاصيل الوصف المسرود، ليتحول إلى عالم مستقل تتخذ فيه الأشكال والألوان مواضعها لأسباب داخلية في بنية العمل الفني بصورة محضة، وتمتد فيه الألوان على شكل مسطحات منبسطة من دون ضرورة لمعالجات الأضواء والظلال وتأثيرات المنظور الخطي أو المنظور الجوي، مستعينا بأسلوب المنظور اللولبي كما يسميه جورج بابا دوبلو، أو المنظور الروحي كما يسميه عفيف بهنسي، ذلك الأسلوب الذي «يجعل الأشياء مجابهة للنظر من خلال أجمل ما فيها من دون أن تشوه قواعد المنظور حقيقتها وجمالها لحساب الرؤية المنظورية العلمية». وبذلك نجد أن الموضوع في اللوحة التصويرية الإسلامية ينفصل عن الواقع، ويصبح شيئا جديدا وواقعا مختلفا، يفرض نفسه على المشاهد، لأن الرؤية فيه لا تخضع لزاوية نظر محددة وضيقة مرتبطة بجعل الأشياء والمشاهد مرئية من خلال القدرات الفسيولوجية لعين الإنسان، ولكن الرؤية فيه مطلقة، حيث إن الرسوم هي إسقاط للأشياء وليست انعكاسا، وحيث تنتقل عين المشاهد من بؤرة الصورة إلى حواشيها بحركة لولبية متصلة.

وبناء على الرؤية السابقة، فقد جاءت معظم رسوم العناصر الطبيعية في التصوير الإسلامي جديدة ومبتكرة كلية، سواء من ناحية أشكالها أو ألوانها، فالأرض تماثل موجات من جميع الألوان، والصخور مثل التويجات أو الحراشف، والأشجار والأزهار خلقت من نسيج الخيال وحسب نزوات الفنان ومزاجيته، والسماء هلالية زرقاء، وطيات الملابس أصبحت نوعا من التجاعيد، كما نرى أيضا جمالا أو خيولا وردية أو زرقاء، أو بنفسجية أو حمراء، وهي معالجات لونية يختارها الفنان لضرورات تشكيلية تخص البناء الفني فقط بعيدا عن مبدأ المحاكاة، وعلى ذلك فإذا أردنا أن نتذوق عملا تصويريا إسلاميا إلى أقصى حد، فإنه يجب علينا أن ندرك وننتبه إلى الشعور الغامض بالمتعة الجمالية الناتج عن الوجود المزدوج، باكتشاف العلاقات الجمالية الضرورية لعالم الأشكال والألوان المستقل، وأيضا العالم المشابه الذي له لغته الخاصة، ولكن تظل الأولوية لعالم الأشكال والألوان المحض.

ومن منطلق بعد التصوير الإسلامي عن المحاكاة والسرد الوصفي أو التمثيل الواقعي للأشكال - أيا كانت مسببات هذا البعد - والسعي إلى خلق عالم مستقل من الألوان والأشكال المنبسطة على سطح اللوحة، فإن التصوير الإسلامي لا نجد فيه أي مظهر للثبات أو التعيين المكاني والزماني، ولكن نجد فيه بحثا مستمرا عن مطلقات هذه التعيينات، ففي تصاوير الواسطي وبهزاد وحمدي وغيرهم لا توجد تعيينات للفصول والساعات بقدر ما تجري الأحداث من خلال الديمومة، وبالتالي فهناك دائما بحث عن الزمن الممتد، فكثيرا ما نرى في اللوحة الواحدة سماء ليلية مرصعة بالنجوم، مع سهول تتلألأ في وضح النهار، ذلك أن المعالجات التشكيلية قائمة على التبادل والتكامل من دون رقابة مقياس الزمن الإجرائي الواقعي، إنه نوع من الانتشار الزماني المطلق، والموازي للانتشار المكاني، تمثله تصاوير تسعى إلى التمدد والانبساط في الاتجاه الأفقي، فهي

حدود الباب المقفول - لمريم الغيث

تصاوير تشع بالقدرة على الانتشار في اتجاهات شتى ولا تملك أي مركز ولا أي حدود، وبالتالي ليس الإطار من ضرورات وجودها وتجليها، ففي بعض أعمال الواسطي لا يحد اللوحة حدود أو إطار، حيث ينزع الشكل من الأرضية، ويحرر الأرضية من الشكل، وضمن هذا الحوار الحي يبدو الإطار كأنه غريب، فلا يوجد في العمل منظور خطي أو جوي أو أي تنويب محيطي للأشكال، والأشكال برمتها مبتكرة، فلماذا الإطار إذن؟. ومن الملاحظ أن هناك أعمالا كثيرة للواسطي من دون إطار أو حدود خارجية للمسطح، وربما سعى في ذلك لدمج الرسوم مع الكتابات في وحدة بصرية واحدة.

وفي الوقت الذي قام فيه ليوناردو دافنشي بإخراج فكرة لوحة الحامل المؤطرة إلى الوجود، كان التصوير الإسلامي في أوج ازدهاره وكماله التقني، بما في ذلك التعامل مع البناء الداخلي للوحة وعلاقته بالإطار أو الحدود الخارجية لها، حيث استمر بعض المصورين للمنمنمات يرسمون تصاويرهم من دون إطار كما فعل الواسطي، ولكن بعضا آخر كان يقوم بتحديد الحدود الخارجية للوحة مسبقا، تاركا هامشا حولها من جميع الجهات، ويكون هذا الهامش فارغا أو مصورا بدرجة ثانية من الأهمية، ومنفذا بألوان الأهرة أو التذهيبات ذات الرسوم المتجانسة الهامسة، بحيث لا تتضارب مع العناصر الأساسية داخل الهامش، وغالبا ما يكون الموضوع الأساسي معروضا داخل حدود الإطار، وإذ بفارس أو سيف أو شجرة أو ذيل حيوان أو جزء من بناء معماري، أو طير، يخرق الحدود الخارجية للإطار ويستقر في الهامش.

وكان يحدث ذلك أحيانا لضيق المساحة على الفنان في بعض جوانب اللوحة، كما نجد الخروج على الإطار يحتمل التأويل بالضرورة الجمالية المقصودة، حيث جعل الفنان الإطار الخارجي يقطع بعض العناصر، ولا يقطع غيرها، وبمساحات غير صغيرة. وفي كثير من اللوحات التصويرية الإسلامية، نجد أن اقتحام الإطار والخروج عليه أصبح معالجة تشكيلية وصلت إلى مرحلة الأسلبة، كتقليد فني لبنية هذه الأعمال، حيث نجد أن الفنان يقوم بالتصميم المسبق لصفحة المخطوط، بحيث يجعل الهامش كبير المساحة بجوار أحد أضلاع الإطار الأساسي، أو كبيرا بجوار ضلعين، وذلك لوعيه المسبق وقصده إلى رسم بعض العناصر التي تخترق الإطار وتستقر في الهامش، وفي هذه الأشكال تبدو هذه الظاهرة واضحة بصورة يصعب معها القول بأنه اضطر إلى ذلك نظرا لضيق المساحة عليه في بعض أركان اللوحة.

وبناء على ما سبق فإننا نجد أن فكرة الإطار ارتبطت بالتصوير التمثيلي التناظري، الذي يصور مشهدا يشعر المشاهد بأنه ينظر إليه من الخارج، ويتجلى المشهد كتجميد للحظة سكونية من هذا المشهد، هذه السكونية المجسمة بمنظور يتحرك من الأمام إلى الخلف، والعكس، في تمثيل فراغي مشابه للمكان الواقعي، المرتبط بالزمان الإجرائي الواقعي في ساعاته وفصوله. إن ذلك هو الذي يوجد الضرورة لتأطير اللوحة التصويرية، ولكن عندما يستقل عالم التصوير عن تمثيل ومحاكاة الواقع المرئي، وتكون اللوحة هي عالمها الخاص ذاته من دون وصف سردي للمكان والزمان الواقعين المجسدين لمشهد معين، في هذه الحالة فإن ضرورة الإطار تقل، بل أحيانا ما تمحي كلية، ويكون النموالداخلي لنظام ترتيب مفردات العمل الفني هو الشرط الذي يحدد الحدود الخارجية، التي قد تأتي هندسية رباعية، أو سداسية أو متعرجة، أو حتى عضوية متموجة، فالمعول هنا هو النمو الداخلي لنظام العمل، حيث إنه هو الذي يعطيه هيئته وشكله في النهاية. وهذه النتيجة تمثل إجابة عن السؤال المطروح في مقدمة الدراسة ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أقام الفنان حلمي التوني معرضه الأخير في مجمع الفنون بالزمالك، ذلك القصر العتيد الذي شيده يوما من أحبوا الفنون وأخلصوا لها ثم مضوا. يجثم هناك على شاطئ النيل بطراز أواخر القرن الـ ١٩ مثل قلعة، شاهدا على زمن جميل.

اختار الفنان عنوانا لمعرضه «عودة عند الغروب»، وعليك عندما تقرر زيارة المعرض أن تهيئ نفسك للقبض على لحظات استثنائية من الفن الراقي، وعليك قبل أن تدخل المعرض أن تستحضر صوت فرناندوبيسوا «الأهم هو الوصول إلى القدرة على الحلم بسهولة».

سعيد الكفراوي - مصر

جدائل قروية

سفن راحلة إلى لا مكان

تجاوزبها النموذج الجاهز

امرأة «حلمي التوني» تعود عند الغروب

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

حين تدخل قاعة العرض ثمة نساء في أطر، نساء شكلتهن مخيلة فنان تتكئ على أحلامها وتستدعيها أشكالا لنساء قرويات، وتأتي بها من زمن البراءة الأول. أشكال جديدة بعيدة عن أي فكر سابق قبل تكونها على صفحة اللوحة، ممارسة حية واختيار لقدرة الفنان على إحياء صور قديمة تستقر في وعي الفنان عبر الزمن، تنفذ في لحظة الإبداع خارجة في رؤية ما لا يرى، ومعلنة معنى العرض: إن أصل الحياة ينبع من المرأة، فلا نستطيع الإحاطة بحقيقة وجودنا إلا من خلال هذا الكائن الأصل..

وعبر دكنة اللون، وصفاء تكوينات الجسد يأتي التناغم الحسي الذي تعزفه اللوحات فنمتلئ بعد المشاهدة بذلك الإحساس الجميل، بأننا بعدها أشخاص مختلفون.

أعتقد أن الفنان حلمي التوني أحد أهم المصورين العرب، الذين تجاوزوا بذكاء فطري الوقوع في أسر النموذج الجاهز: المستعار. وتجاوز التوني ما تفرضه تلك المناهج الأكاديمية التي تلقاها أول الشباب حينما كان التجريب يستمد مقوماته مما ينجزه الآخرون، وكانت المحفوظات التشكيلية على مستوى إنتاج اللوحة هي مصدر وعي الكثير من رسامي جيله..

على الرغم من معرفة حلمي التوني لكثير من أساليب التصوير الحديثة في العالم، فإنه، وعبر مثابرة ذاتية، كان يبحث لنفسه عن أسلوب يعينه على أن يكتشف جوهر الأشياء، على أرض وعبر سماء، وداخل تراث وذاكرة وأسطورة هذا الوطن.

من هذا الإدراك كان على حلمي التوني البحث عن شكل يخصه، وأسلوب يفتح أمامه طريق الرؤى الإبداعية.

كان عليه أن يبتكر ألوانه ليحتفي بالرمز والدلالة اللذين يثيران الأسئلة عند الذين يتأملون لوحاته... الرموز، وحروف الكتابة، والتمائم السحرية، والأحجبة المطوية على سرها، وفرسان الملاحم المستمدة من كتب السير، والوجوه ذات الوشم، والقرط الهلالي، والصدور التي تزينها عقود الفضة، والأيقونة، وصورة العذراء، ووجوه الفيوم التاريخية، وصفاء المرايا، وتجسيد هودج الفرح في صعيد مصر.

عبر هذا الفهم للفن، أكد حلمي التوني أنه اختار الرؤى الشعبية للتعبير عن تجربته الفنية، مستهدفا الحفاظ على ذاكرة يتهددها الزوال، في واقع تضنيه المتغيرات.

«تونا الجبل» إحدى قرى «ملّوي» في الصعيد الجواني.. قرية أعطت التوني اسمه وملامحه، وكونت منذ البواكير الأولى خياله، وعلمته منذ البدء كيف يبدع الصور، وأن عليه، ليكون متفردا، أن يدرك أن إنتاج الصور ليس وظيفته التعبير عن الواقع، لكن الواقع بمفرداته ورموزه ولغته، وأشيائه، وبكل مناطقه المجهولة يساعدنا على إنتاج الصور، وأن كل ما اختزنته الذاكرة عبر مشوار حياتنا ما هو إلا ذلك المدى الفسيح للتعرف على حقيقة الرسم.

تكتشف من خلال المشاهدة أن اللوحات المعلقة على الجدران تتشبث بابتعاث حنين مفتقد.. حلم تشكل قديما في وعي الفنان، يستخرجه كل مساء ليوظفه في معنى يبرزه اللون، وطبيعة التشكيل، والظلال المرئية وغير المرئية في أكثر الصور.

ما الدافع الحقيقي وراء أن يأتي حلمي التوني بامرأة قروية شابة كنموذج يتكرر في اللوحات، مثل النغمة الموسيقية المتتالية من لحن رعوي؟

امرأة ريفية تتنفس مثل وردة.. أماكن تنبع في جنباتها أجساد لنساء كأنهن يواجهن ذلك الصمت الطافي والمقطوع بالرايات، والنجمات، والسفينة الراحلة، والسمكة فوق الرأس، والنخلات التي تطل من أفق الصورة، أسفل جذعها جرار تحت قمر منسي.

المرأة ليست ككل النساء، بثوبها القروي المشدود على جسد عارم مثل الرخام.. على رأسها طرحتها السوداء مثل عمامة.. ووجهها يكتسي بالنشوة والغموض، فيما تنظر العين إلى عالم مجهول، باحثة عن سر يكمن خارج اللوحة... وعبر الخارج والداخل يقيم حلمي التوني عالم حكاياته باللون، كاشفا عن ظاهر الأشياء وباطنها.. الحياة امرأة وجوهرة.. الزمن بئر فيه خلود الفن.. السر يدفع للكشف.. وللأشياء في الذاكرة عبق لا يفنى.

امرأة تلبس الأصفر دائما.. تحدد بدنها خطوط سريعة من ضربات فرشاة مدربة.. تجلس بجوار جرتها، فيما تسبح سمكة في شفافية الحلم.. امرأة يحمل وجهها ملامح وجه إخناتون الموحد.. وجه وثني بعينين مكحولتين وحاجبين هلالين، وشفتين تبتسمان وسط ضوء ساطع كضوء القمر، وعلى الذقن وشمات خضراء.. مركب راحلة إلى لا مكان، تحمل امرأتين تتزينان بزهور ملونة، وعصفوران يصدحان بموسيقى الفرح الشعبي من استقبال رحلة البعث والميلاد.. امرأة مثل نهر النيل تفيض بأنوثتها، حافية القدمين اللتين تضيئان أرض اللوحة بنور يسطع من مصدر خفي.

تزدهر الألوان على اللوحات، وينبض الرسام بالإشارات السرية

والرموز، وتشكل الأجساد معنى أبدية المرأة وخلودها، وتتجسد تلك الخصوبة من خلال حساسية اللون وصفائه، وتلك الهمسات الخفية التي تضعها ريشة الفنان على اللوحة، فيخيل إلينا كأننا نسمع تلك الهمسات مثلما نسمع صوت الموسيقى.

وعلى الرغم من بساطة الرسم الأسرة، إلا أن التأكيد على الرمز في اللون يعكس حقيقة جوهرية في كل اللوحات.. إن سطوة الموروث لا تقاوم، وإننا في سعينا الحثيث إلى الإمساك بحداثة جديدة لا يمكننا أن نفلت مما شكل وعينا قديما، حيث كان خيالنا جزءا من حقيقة الوجود المجرد، وإن شفافيتنا السرية صوت ينبع من داخلنا.. صوت أقرب للشدو.. مثل ربابة المنشد الشعبي الذي يبتعث في إنشاده ذلك الانسجام بين الكائنات في اللون.

قلت لحلمي التوني، وأنا أتجول في المعرض: لماذا المشهد الريفي، والمرأة الريفية؟

أجابني:

– ليست أول مرة، لكنها نظرة جديدة إلى هذا المشهد، أنا أرسم غير ما رسمه المستشرقون، وبعض رسامي الفولكلور المصريين، هذه رؤية جديدة لموضوع قديم. أنا لم أستنفد أغراضي بعد، وكلما التصقت بهذا التراث ازدادت أعمالي غنى، أنت تعرف أنني من المؤمنين بأنه لا جديد في الفن، الجديد هو الفنان والأسلوب.

صمت لحظة وقال:

– سنوات طويلة وأنا أبحث عن الجذور الأولى للفن الشعبي، أبحث عن جمالياته، واكتشف رموزه.

يصمت لحظة ويغيب، ويبدو وجهه مثل وجوه الكهنة في معابد آمون القديمة، وأسمعه يهمس لنفسه:

– أنا لا أعرف حتى هذه اللحظة إن كنت وجدت ما أبحث عنه أو أنني، وفي صبر أهل الطريق، سأظل أبحث حتى آخر العمر!

يغادرك لاستقبال آخرين، وتعود تتأمل اللوحات وفي داخلك إحساس شخصي جدا، فيما تجيب اللوحات أمامك عن سؤال التوني العصي.

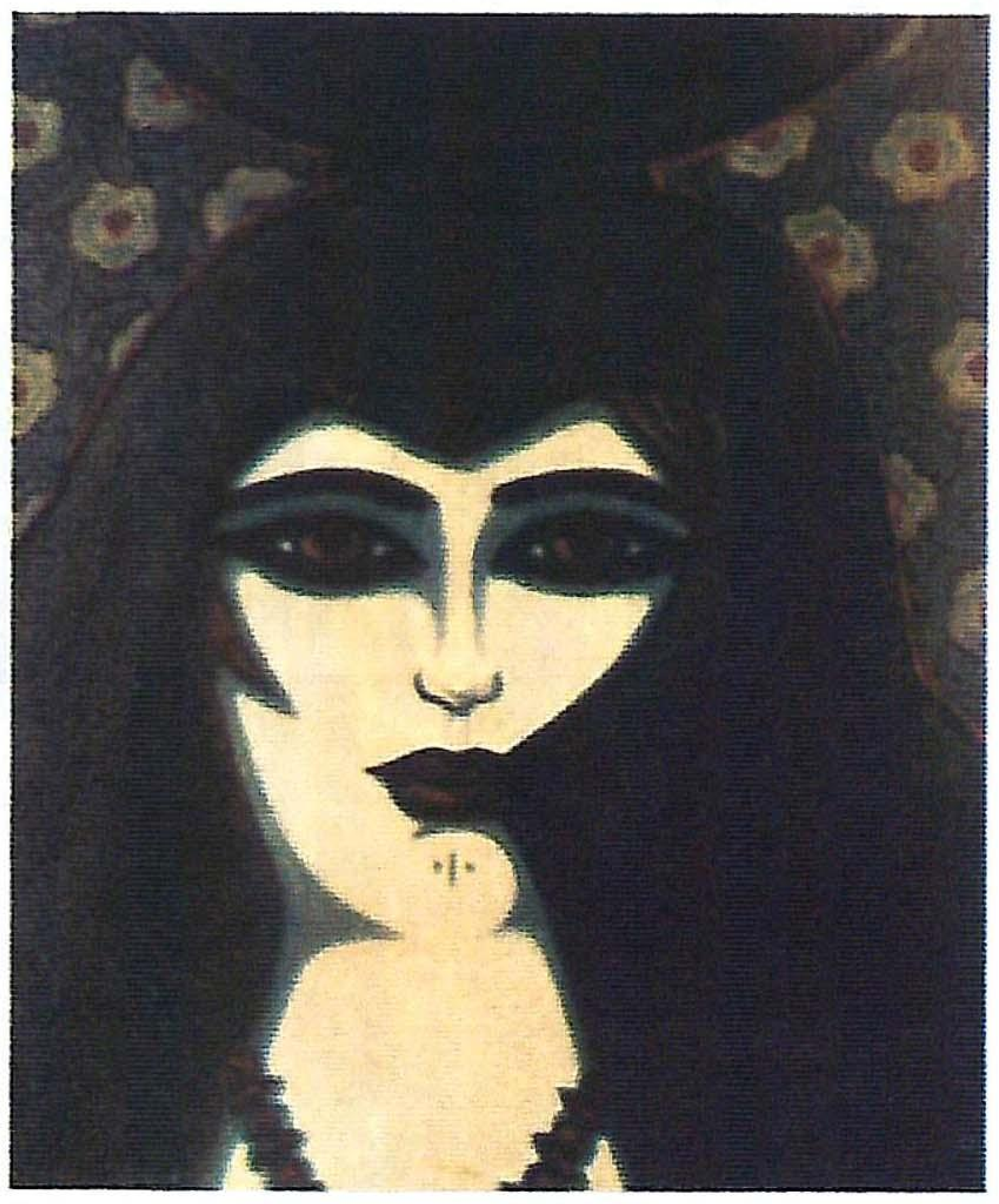
قال «جان كوكتو» عن ضرورة الفن «الشعر ضروري وآه لو أعرف لماذا؟».

من شبابه الأول كان حلمي التوني يعيش بقلق وجودي، يبدأ من مشكلات واقع الحياة اليومية، إلى الحلم برسم لوحة تتجاوز الكائن بمفردات من حنو بليغ ينبع من كائنات هذه الأرض، ومن تحت سمائها. أنا أعرف حلمي

سمكة الحلم والنبوءة

التوني الشخص عبر سنوات من رفقة طيبة.. حلمي أحد الأشخاص الذين لا يمكنك التعرف على دواخلهم بذلك اليسر المتاح.. ثمة مكر شخصي يمتزج بطيبة أبوية، وشهامة تؤكدها مواقف الفنان تجاه الآخرين.. يحافظ التوني دائما على تلك المساحة المحايدة بينه وبين الآخرين.. هل يحافظ على روحه أن تنكسر من خلال علاقات متداخلة بالبشر؟ هل يلوذ بليونة متوحد لا تكشف عما في القلب حتى لا يحدث لذلك القلب الضنى؟

في لحظة تظن أنك قبضت على حلمي التوني، لكنك حين تنظر إلى كفك فلن تجد سوى الفراغ.



وجه فلاحة للغموض والسحر

إمرأة من ريف مصر

لحلمي التوني تاريخه الشخصي الخاص جدا، وربما السري أيضا، لا تخدعك علاقاته الكثيرة، هي في الأول والآخر، علاقات عمل.. علاقات إنتاج.

للتوني تاريخه الشخصي الذي لا يتباهى به، لا أنسى صراعه مع يوسف السباعي، وكان المسؤول الرسمي عن الثقافة المصرية في زمن السادات، وكان حلمي التوني يدافع عن حرية الفنان في الاختيار والمعارضة ووقوفه إلى جانب كل القيم الشريفة في ضمير الناس، وتاريخ الوطن.

أقاله السباعي من وظيفته كمسؤول فني في دار الهلال، وعاش التوني تلك الفترة من الزمن السحيق بلا عمل.

كان عليه الاختيار، إما الركون إلى الكآبة، والصراع غير المجدي مع سلطة تقوم على القمع والتهميش، وإما الرحيل للبحث عن طرائق جديدة للعمل.

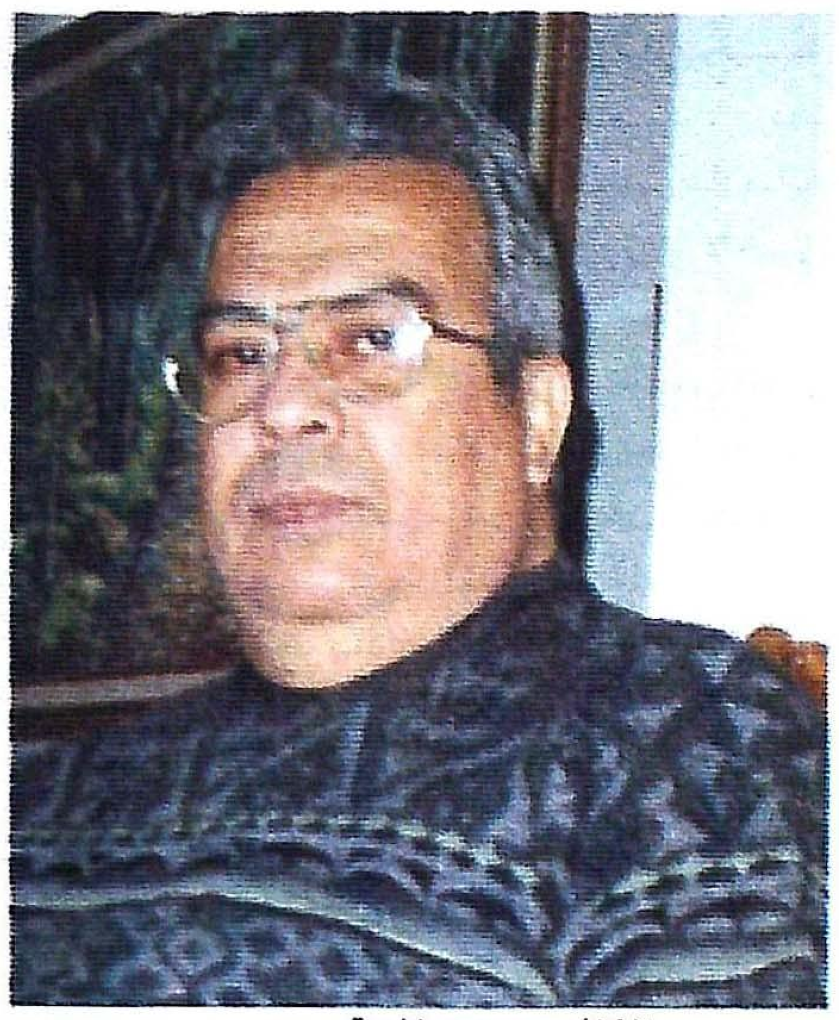
كانت بيروت هي المحطة، وكان الحلم هو فلسطين.. وفي هذا المكان أبدع التوني فنونه في تصميم الكتاب، مصورا حلم الثورة، وكتب الأطفال التي أضاف إليها إضافات مهمة، ترجمت وعرضت في الكثير من معارض العالم، وحصلت على التقدير الدولي في أكثر من معرض.

يقول الفنان أحمد فؤاد سليم عن معرض حلمي التوني:

إن المرأة التي يرسمها هي بذاتها مفتاح لمجمل الأسرار، إذ جعلها وعاء يحمل كودات العالم، فهي ليست امرأة كمثل ما هي عند «محمود سعيد»، مشتاقة، لحمية، تجعل اللحظة مرهونة بنبضها وندائها، ولا هي كمثل نساء «جاذبية سري» اللواتي يشكلن إيقاعا من تلوين العالم، ولا هي كمثل نساء «سيد عبدالرسول» تزينية مزركشة كوحدة مكررة في بنيات الوحدات التصورية، ولا امرأة موشومة بالسحر وبالغيب كمثل «الجزار» و«ندا»، بل هي تبدو كأنها ولدت من رحم «حاملة الجرة» لمحمود مختار... امرأة نموذجية تملك مفاتيح «التوني» امتلاكا، من الصبابة وحتى طمي النيل، امرأة كمثل الرجل، والفرس والفارس، والقمر والشمس، والسيف والطير، والوشم، وهي وديعة تقرأ الغيب، ولكنها لا تبوح بما تعرف.

الصورة كما يعرفها الفنان «عادل السيوي» هي «مساحة للانتباه»، ومعرض حلمي التوني الأخير قد نبهنا، من خلال ما أبدعه، إلى أن بحثنا المطلق عن الجمال في الكائنات هو الطريق الوحيد الذي يمكننا من خلاله أن نمسح عن روح الإنسان ألمه، ومن ثم عذاباته

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



الفنان وحيد مغاربة

تكتسب تجربة الفنان التشكيلي السوري وحيد مغاربة أهمية واضحة في خارطة الفن العربي المعاصر بما تبديه من تجليات بصرية مدهشة، تنطوي على ذخيرة فنية مشبعة بالإرث الحضاري والشعبي للأمة العربية، والبيئة الإسلامية، مع وفرة في الإنتاج، وتنوع في الاتجاهات التصويرية التي تتسم بالأصالة والتفرد منذ بداياتها في مطلع الستينيات، حيث كان الفنان يخطو في دروب الإبداع خطواته الأولى، مثيرا الإعجاب من حوله بدءا من معرضه الأول الذي أقامه في مركز الفنون التشكيلية بحلب عام ١٩٦١.

ولعل الإنجازات التصويرية التي حققها الفنان مغاربة في معارضه المتوالية، تُظهر سعيه الدؤوب في صياغة اللوحة المبتكرة التي يبدو فيها الخطاب البصري جادا في تشكيل بنية جرافيكية مستحدثة، وقد ظهر ذلك عبر تسعة عشر معرضا أقامها الفنان في حلب ودمشق وبيروت وروما وغيرها، خلال مسيرة حافلة تمتد على مدى أربعة عقود.

طاهر البنى - سوريا

الفنان وحيد مغاربة

يترجم تجلّياته في موشحات تصويرية

شكلّت الأحياء الشعبية في مدينة حلب، التي ولد فيها وحيد مغاربة عام ١٩٤٢، الينبوع الأول الذي رسم ملامح ذاكرته الإبداعية، وقد تجلى ذلك في إنتاجه البكر، حيث تبدو حفاوته بالمفردات المستمدة من التراث الشعبي، والبيئة العربية، تحمل طابعا ملحميا يمتزج فيه الخيال مع الواقع عبر لغة تشكيلية جريئة، تسهم الألوان الكثيفة والدافئة في إغنائها وتوهجها، وتطلّ الشخوص من خلال الظلال الكثيفة لتعلن حضورها، وتروي الحكايات والمواقف الإنسانية التي اختزنتها ذاكرة الفنان في قراءته الفنية لأساطير الشرق وعوالمه الممتدة في أعماق التاريخ لبلاد الرافدين وحوض النيل واليمن.

في مطلع السبعينيات التقى وحيد مغاربة بالفنان الراحل لؤي كيالي الذي كان يرى مغاربة فنانا ناضجا «يمتلك قراءة جيدة في طرح المادة التراثية والشعبية»، وتنعقد بين الفنانين أواصر الألفة والصداقة، ويبرز وحيد في الوسط الفني فنانا متمكنا، وتمتد دائرة نشاطه إلى بيروت، حيث يقيم معرضه الرابع عام ١٩٧٢، فيدهش الأوساط الثقافية في لبنان، وتتحدث عنه الصحف البيروتية، وفي العام نفسه يقيم معرضا مشتركا مع لؤي كيالي وسعد يكن في صالة «دار الفن والأدب» في بيروت.

وتزداد تجربة مغاربة تميزا وتألقا، ويشكل إنتاجه صيغة متفردة، ويقيم معرضه الفردي الخامس في «الصالة المعاصرة» في بيروت عام ١٩٧٤، ويكتب عنه الناقد سمير صايغ في صحيفة الأنوار اللبنانية: «وحيد مغاربة... الرسام السوري، مرة ثانية في بيروت... متجدد ومدهش... نحن أمام فنان شاب لا يخاف أن يتأمل، ولا يخاف أن يغامر، ولا يخاف أن يعترف بما يوسوس له الحلم أثناء الليل أو أثناء النهار».

كما يتحدث الفنان اللبناني رفيق شرف عن أعماله في معرضه هذا:

«في أعمال وحيد مغاربة نطل على مخيلة الذات التاريخية والتراثية للفنان، الذي يشهد لنا على صدق تيار الأسطورة الشعبية وإغراءاتها في شكل فني».

كان الفنان مغاربة في معرضه هذا يغرف من الحلم والحب والأسطورة:

«كنت يومها أحيا في هذه الأحلام، وأرسم طارحا عرض الحائط بقوانين النسب والدقة والجمال، وكانت تجارب لقلقي وعواطفي، وبحثي عن ذاتي».

لكن هذا النجاح الذي أنجزه وحيد مغاربة لم يخدره، ولم ينل من طموحه في متابعة دراسته الأكاديمية، لذلك نجده يشد الرحال إلى روما عام ١٩٧٥، وهناك يعرض صور أعماله على البروفيسور تروتي أستاذ مادة التصوير في أكاديمية روما للفنون، وبعد أن يتأملها يرفع رأسه مستغربا ويقول له «أنت لست في حاجة إلى الدراسة»، فيبتسم وحيد ويشكره، لكنه يصر على الدراسة في أكاديمية الفنون الجميلة في روما:

«وأخذت أنهل من ينبوع الفن الخالد الذي لا ينتهي، وأشاهد المعارض المتناثرة في كل مكان، التي تنطق بآيات الجمال والسحر والشفافية».

كانت الأعوام الأولى حافلة بالجد والنشاط، والفنان يشكل نفسه من جديد تتجاذبه التجارب العاطفية والفنية والاجتماعية، ويجد في تعلم اللغة الإيطالية من دون أن يتلكأ في البحث عن سبل للعيش والاستمرار.

كانت أعواما مفعمة بالحيوية والمغامرة والمعاناة:

«كنت أرى أسلوبي الفني ونموذج حياتي في حلب قبل السفر، يتعارض مع الهواء الجديد في روما التي كنت أشعر من خلالها بأنني أقف على عتبة العالم...».

وهناك... عالج وحيد موضوعات مختلفة، وتطرق إلى أساليب متنوعة، ولكنه كان يحرص على أن يعكس ذاته دائما، لم يحاول تقليد أحد، ولم يسرق تجربة فنان آخر، لكنه تأثر بمجموع ما أبصرت عينه وتفاعل معه وجدانه، من دون أن يفقد شخصيته أو يتخلى عن جذوره، وبذلك تعرف أساليب مختلفة في التصوير وأفاد من تقنيات كثيرة، ومن دون أن يقع في مزالق التأثيرات المباشرة لدى كبار الفنانين، إذ حاول أن يطهر فنه من كل ما يشوبه، وراح يلفظ كل ما يحيط به من الأخيلة والتأثيرات المذهبية الفنية، عائدا إلى ينبوع الروح، وساعيا إلى التحرر من أثقال العالم المادية ومعارفه، مواجها منطق وحضارة المادة بنوع من التحرير والرفض.

وعلى رغم ابتعاد الفنان عن أرضه وأهله، فإنه كان يحمل في قلبه وذاكرته كل ما يربطه بوطنه وماضيه، وكان يرسل بين الفينة والأخرى رسائل إلى صديقه الأديب وليد إخلاصي، يحدثه فيها عن همومه، وحنينه، ومغامراته ويعرض عليه صور بعض أعماله التي كان ينجزها في مغتربه، وكانت هذه الصور تؤكد ارتباطه المستمر بمكوناته الأولى رغم بعد المسافة ومرور الزمن.

«.. وعلى رغم بعدي طوال هذه السنين عن الوطن، لم يمر يوم واحد من دون التفكير في الأرض والأهل والأصدقاء والأحبة، وكنت أرسم من أجل الجميع هنا وهناك، محبتي لأرضي تعني محبتي لكل العالم، لا شيء أكثر فنا من أن تحب الناس كل الناس، وتغرق في همومهم...».

ولم يكن الفنان بمنأى عن الثقافة العربية على رغم غربته، ففي الوقت الذي كان يقرأ فيه كتابا لكاتب إيطالي، لم يتردد في قراءة كتاب آخر لكاتب عربي، حتى يتمكن من متابعة الجديد في الأدبين العربي واللاتيني، وذلك على الرغم من ضيق الوقت لديه بسبب انصرافه ساعات طويلة لإنتاجه الفني، وهو إلى جانب هذا وذاك، يحاول إيجاد الوقت المناسب لرسم ما هو وطني وعربي في مجال ثقافي أو تراثي، كتلك اللوحات التي رسمها لكتاب «تاريخ الطب عند العرب»، الذي وضع مادته العلمية الدكتور سلمان قطاية.

كما قدم لمجلة (٢٠٠٠) التي كانت تصدر في لندن في الثمانينيات، رسوما جميلة ذات تقنية عالية اتسمت بالخيال العلمي والرؤية المستقبلية.

وفي روما، يقيم الفنان معرضا في صالة «تارتاليا» عام ١٩٧٨، ويتبعه بمعرض آخر في عام ١٩٧٩ في صالة «بوتيكادل كوادر»، ويقيم معرضا ثالثا في أموفيد. فلورنسا عام ١٩٨٠، ثم ينقله إلى صالة «تارتاليا» في روما في العام نفسه. وتكتب الصحف الإيطالية عن أعمال وحيد، مشيرة إلى أبرز خصائص إنتاجه الفني، وقد كتب عنه الناقد الإيطالي إيليو ميركوري «إن أشكال وحيد تتحرك كأنها في احتفال، وفق سجع موسيقي له إيقاعات تدرك قلق الاهتداء، وترتجف وترتعد، وهذا الهلع ليس إلا تحريضا سريا، حمى، هذيانا يلسع الدم خلال تجاوزه وتحوله إلى صورة مقدسة».

وفي عام ١٩٨٦ يشتد حنين الفنان لأهله ووطنه، فيرسل أعماله الفنية بالطائرة، ويقيم في صالة المتحف

الفنان وحيد مغاربة

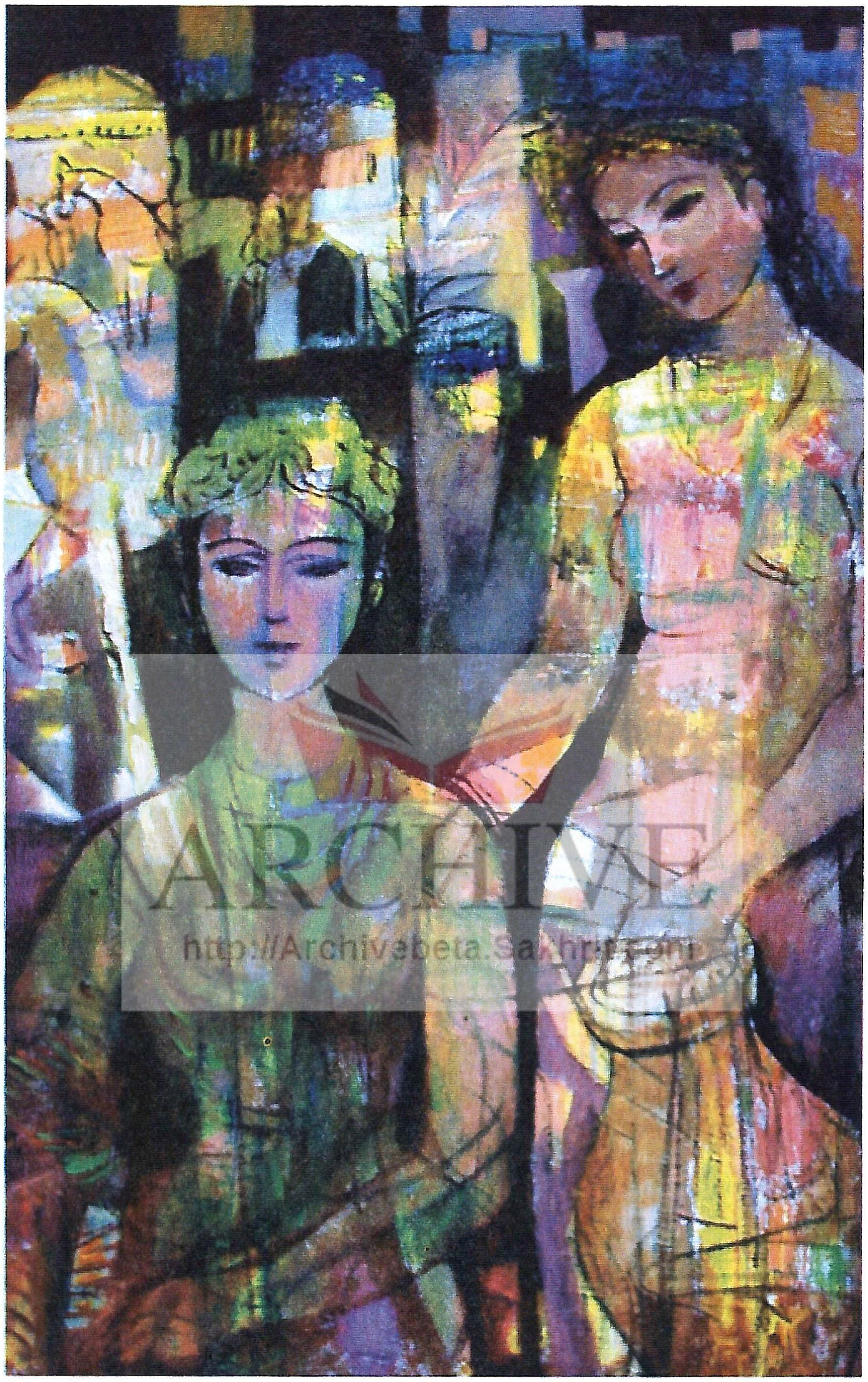
أمهات وأطفال ١٩٩٨

الوطني بحلب معرضا يضم ٣٦ عملا فنيا، يتجلى فيها انعكاس التجربة الأوروبية على أسلوب الفنان، حيث تتحرر ألوانه من العتمة، وتدخل عالم الضياء، والتبسيط والرمز العلمي والتقني، وهي على حد تعبير الفنان سفر من عواطف الصحراء إلى مدن العقل المشيدة بالجليد.

بيد أن معرضه هذا واجه الجمهور المتذوق لأعماله ببعض العناصر الغريبة التي لم يألفها في أعمال وحيد التي أنتجها قبل سفره إلى روما، بل إن بعضهم اعتقد أن الفنان فقد شيئا من ألقه وتوهجه، وهذا غير مستغرب من جمهورنا الذي لم يألف الموجات الجديدة التي تصدر إلينا من الغرب في فترات متباعدة عبر معارض غربية، ولم تتوافر فرصة معايشتها أو تذوقها إلا من خلال تلك المعارض النادرة.

ثم إن هذا الجمهور الذي أحب مغارية في أعماله السابقة، أراد أن يراه على صورته السابقة، وهذا لن يتحقق بالضرورة، فهو الذي حمل معه دفء الشرق وسحر عوالمه وغني أساطيره، لم يكن آلة تسجيل يردد ما تختزنه ذاكرته، بل هو قبل كل شيء فنان يحمل بين ضلوعه قلبا مفعما بالمشاعر الإنسانية، وفكرا متفتحا لكل المؤثرات التي تفرضها عليه نزعته الوثابة في التجديد والابتكار، وما رآه بعضهم من عناصر غريبة في نتاج هذا الفنان، مرده إلى صدق الفنان في معايشته للظروف التي خضع لها في غربته.

فإذا استطاع الفنان أن يزاوج بين الفن العربي والأوروبي، فإن هذا التزاوج كان أمرا طبيعيا، ويشير الفنان إلى هذا الموضوع بقوله «... أعتقد أن هذا التزاوج بين الخطين حاصل لا محالة، وأنا أصر على الوقوف في مصلحة الأول من الناحية العاطفية والفكرية، متأملا اللغة المادية في الثاني».



العروس

حين عاد الفنان إلى حلب في نهاية الثمانينيات ليستقر فيها، عكف على الرسم من جديد، حتى انتهى به الأمر إلى إقامة معرض في دار أمية عام ١٩٨٩. وقد ضم المعرض مجموعة من الأعمال الفنية التي ظهرت فيها تأثيرات واضحة من البيئة المحلية، وذلك من خلال تصوير عدد من المشاهد المعروفة في مدينة حلب وريفها، إلى جانب الموضوعات التي لخص فيها الفنان تجاربه السابقة، وأغناها بثقافته الفنية ولغته التشكيلية الرفيعة والمعاصرة، والتي ترتقي إلى أسمى درجات الرهافة والعذوبة.

وفي العام التالي ١٩٩٠، أقام الفنان معرضا في صالة بلاد الشام، تضمن تجارب جديدة أعادت إلى جمهور الفن ذكرياته مع لوحات وحيد في السبعينيات، حيث ظهرت المفردات المحلية بحلة جديدة تزخر بدفء الشرق، وتألق الغرب، مؤكدة المقدرة المتجددة لهذا الفنان الأصيل، وقد نشرت مجلة «الحياة التشكيلية» الصادرة في دمشق عام ١٩٩١ إحدى لوحات هذا المعرض على غلافها الأول بحجم كبير، وهي تظهر تناول الفنان للمفردات المحلية المتجسدة في النسوة الشرقيات ذوات الملامح الجمالية الناعمة، والبيوت الريفية البسيطة التي تتهادى في جنباتها أشجار النخيل، وترف على سطوحها الحمائم. وذلك بأسلوب عصري، يمزج بين الخيال والواقع، مبتعدا عن التوضعات اللونية القاتمة التي كانت تسود أعماله السابقة، وساعيا إلى نشر الضياء في كل أرجاء اللوحة الرحيبة، النابضة بالحس اللوني الدافئ والهادئ من خلال التوشيحات العذبة، التي تغمر جوانب الشخوص والأشكال، وتؤلف بينها بوشائج لونية لطيفة، تتناوب فيها الألوان الزهرية والزرقاء والبنفسجية، على أرضية تذوب فيها الأشكال في حلم جميل.

وقد قدم الأديب وليد إخلاصي لهذا المعرض بكلمة، أشار فيها إلى تجربة الفنان التي «تخرج من نفسه ومن بين أشعة ألوانه، واحدة فواحدة، فإذا بالمقدس عنده هو الشعبي، وإذا بالفطري لديه هو الحضاري، وإذا بالتاريخي يصبح كشفا عن رؤية المستقبل، وهكذا تراكمت أيقوناته لتشكل كلا واحدا في جدار يرتفع في حياتنا الثقافية، بصلابة الحجر الحلبي وبرقة الحنين إلى الأرض.. كنز وحيد الذي استمر مشعا في لوحاته، هو أن يؤكد فرحه بالحياة، فيقبل عليها كعاشق، فتحول لوحاته دوما إلى مهرجان لتمجيد الحياة».

وتتوالى معارض وحيد في حلب ودمشق، وتزداد مشاركاته في المعارض الجماعية داخل سورية وخارجها، وتتنوع لديه مصادر الاستيحاء، وينابيع المعرفة البصرية والروحية، من خلال عودته إلى أسواق حلب القديمة وأحيائها الشعبية بما تكتنزه من مشاهد تراثية ومفاهيم حضارية، ويجول في ربوع سورية فتزيده طبيعتها حبا وإعجابا، ويسافر إلى مصر والأردن، وتختزن ذاكرته ملامح الحياة العربية الأصيلة بما توحي به من قيم إنسانية وتاريخ عريق.

في حلب، حيث يستقر بيته في إحدى الضواحي الجديدة (الحمدانية)، تنهمر الصور، وتتوارد الأخيلة في لوحات الفنان، الذي آثر العزلة لمتابعة إنتاجه في مناخ أكثر صفاء وطهارة.

لقد غدا إنتاجه في هذه المرحلة كثير التحرر من القيود المدرسية والمذاهب الفنية، وباتت لوحاته لا تقف عند حدود التشخيص أو التجريد، بل تأتلق في مناخ إبداعي مشترك تسوده روح الابتكار والبحث في صور تشكيلية معاصرة، تتجاوز معظم الصيغ المستهلكة.

فقد يمضي في نزهة وادعة عبر عوالم اللون، ومناخات التجديد، فتتحول لوحاته إلى أغنيات عذبة يسمع من خلالها أصواتا هادئة وهمسات ناعمة، تجدد في النفس الأمل في ارتياد ربوع جديدة حافلة بالصور الفنية.

ولعل المرأة لدى وحيد هي الموضوع الأول الذي عالجه في أغلب أعماله، حيث تتجلى في مناخ شرقي ضمن علاقات ودودة مع الطيور والنباتات والأزهار والخيول وغيرها من الكائنات النبيلة، وقد بدت المرأة بأنوثة معتدلة تشف عن خفر وطهر، وتظهر براعة الفنان في صياغة الوجوه النسائية والأيدي بإحساس مرهف ونبيل، حيث تكتسي الأجساد فيه أردية مزخرفة بتأثيرات عفوية، وتسربل الألوان بدرجات متفاوتة لتؤلف نسيجا مطرزا يحاكي الموشحات والقصائد الغنائية، وقد استخدم الفنان في لوحاته الألوان الكثيفة والشفافة على نحو ينم عن براعة واضحة في توظيف هذه الألوان لخلق التأثيرات المتباينة، التي تغني الشكل من دون أن تتركه يغرق في التفصيلات المفتعلة.

وقد يلجأ الفنان إلى تغطية بعض أجزاء اللوحة الإضافية بألوان حيادية كي يتيح للأشكال فرصة الحضور، وهو بذلك يسعى للاختزال والتكثيف، وقد تحلو له لعبة الظلال والأضواء، فيجد لها مسرحا في أشكال الأبنية القديمة والعمارات الحديثة، فيغرق أشكالها في غياهب العتمة، ويثير إضاءة متنوعة الألوان ومتفاوتة الدرجات، من خلال نوافذ البيوت وشرفاتها، مكونة بذلك قصائد لونية تتهامس فيها الألوان القاتمة، وتصدح من خلالها نبرات الألوان الحارة في طقس مسرحي مفعم بالأسرار. وهنا نلمس ما لدى الفنان من قدرة على الملاحظة البصرية، وما تختزنه ذاكرته من انطباعات قلما نجدها لدى غيره من

الفنانين، الذين أتقنوا مثل هذه اللعبة الهادفة إلى خلق أجواء غنائية دافئة.

ويرتقي الفنان بوجوده الإنساني، ويبتعد عن الأشكال المألوفة، ويمضي في وجده نحو العوالم المجردة، فتذوب مخلوقاته في خضم اللون، وتتراءى للمشاهد أشكال جديدة، تستمد كيانها من مخيلته، وتتألف ضمن وشائج مترابطة وغنية بسطوحها وتأثيراتها البصرية، فتسمع من خلالها أغنيات صافية يتردد صداها في العوالم البعيدة، وتلامس روح الإنسان بشيء من الوجد حين تذكره بالمكونات الأولى لنسيجه الروحي والوجداني.

فنحن أمام إنتاج إبداعي جديد، تبتعد فيه اللوحة عن السرد التشخيصي، متوغلة في عالم التجريد البصري والتأليف الذهني، حيث تتحول فيه الأفكار والكائنات إلى مفردات مكثفة، تختزن بنيتها المشاهد البصرية والمفاهيم الروحية التي دأب الفنان على تجسيدها فيما مضى.

فملامح البيئة الشرقية بكل ما فيها من كائنات بشرية ومنجزات إنسانية، اتخذت لنفسها أشكالا جديدة مختزلة عبر منظومات تساهم الأشكال والألوان في بنيتها، حيث يعود الإنسان إلى وضعه الجنيني في رحم اللون، محافظا على انتمائه الروحي والإنساني، وتنسحب الأشكال المعمارية والهندسية والزخرفية من أرديتها السافرة المألوفة، لتنبثق من جديد مؤلفات بصرية تشع بالعذوبة والمتعة.

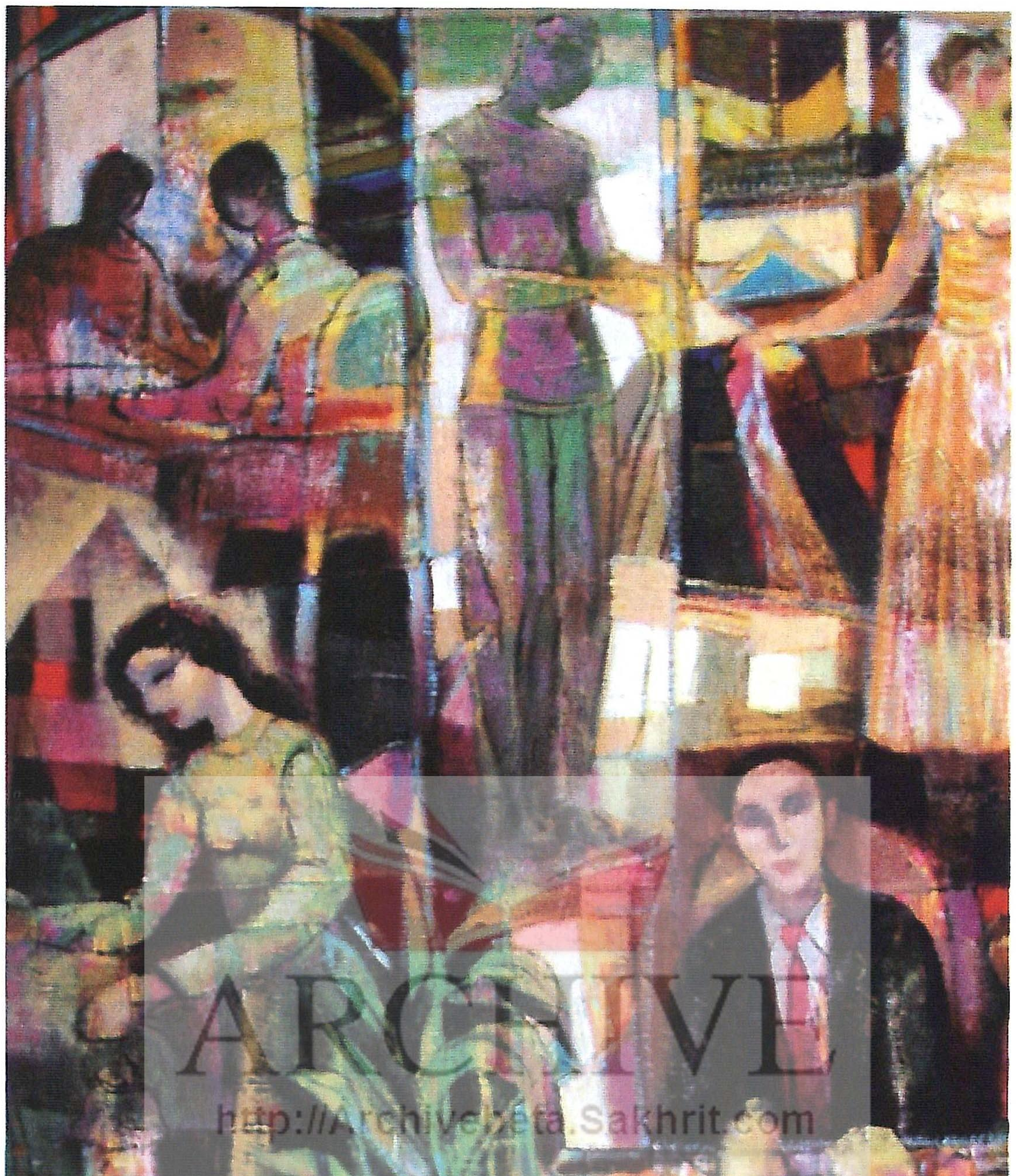
والحقيقة أن مجردات وحيد مغاربة لم تأت من خواء، فهي ليست شطحات في عالم الغيب، أو هرطقات شكلية أو لونية لا تحمل عمقا فكريا وروحيا، بل هي ترجمات لأشواقه الدفينة، وتجسيد إبداعي لما أبصرته عينه وعكسته بصيرته من قيم روحية ومعنوية، كما أنها ليست تطبيقات فيزيائية لصوغ اللون كما هي الحال في بعض المجردات الغربية، بل انعكاس صادق لما جادت به مخيلته، وفاضت به قريحته.

إن نظرة متأملة إلى أعمال الفنان ستفتح أفقا واسعا، يحمل في أبعاده ملامح البيئة العربية والإسلامية، بما فيها من مشاهد معمارية وطقوس روحية، قباب وأقواس، أعمدة وأضرحة، سجاجيد وبسط، شرفات ومشربيات، آنية شرقية وعشرات المفردات البيئية.

فاللوحة لدى الفنان مغاربة مفعمة بالصور البيانية التي تستبعد المباشر، وتستدعي الصورة الذهنية الموحية التي يساهم المتلقي المجتهد في تكوينها والإبحار في محيطها، وبذلك لن نتمكن من حصر لوحة الفنان في موضوعات معينة، كذلك التي نجدها في الأعمال التشخيصية التقليدية، ولن نجهد أنفسنا في البحث عن أفكار واضحة لم يهدف الفنان إلى عرضها، بل سندع لأنفسنا الفرصة في تأمل هذه الأعمال ومعايشتها، والاستمتاع بما أودعه الفنان فيها من قيم تشكيلية ومعنوية، تفصح عنها الأشكال التي صاغها الفنان بكثير من الوجد والتصوف الروحي عبر تقنية متطورة، استخدم فيها الألوان الفنية بإحساسه الوادع ورهافته المميزة، مكونة خطابا بصريا عذبا يتوجه إلى النفس قبل توجهه إلى العقل.

ولئن كانت تجربة الفنان وحيد مغاربة تلتقي مع تجارب مماثلة في انتهاج المسلك التجريدي في التصوير، إلا أنها تمتلك خصوصيتها وتفردها، وتشكل إضافة مهمة في التشكيل العربي.

ومما يثير الغرابة في تجربة الفنان، ذلك التنوع الدائم في الأداء والتباين في الاتجاهات الفنية، على رغم وحدة الأسلوب، وأصالة الطابع الذي تهيمن عليه روح الفنان مهما كانت أدواته ومفرداته، فهو ينتقل من التعبيري إلى التجريدي الموحي دونما عوائق أو حدود، وقد يفرد لكل منهما معرضا أو يجمعهما في معرض واحد كما هي الحال في معرضه الثامن عشر، الذي أقامه عام ٢٠٠٠ في صالة نقابة الفنون الجميلة بحلب، والذي عرض فيه ما ينوف على سبعين منمنمة تصويرية، عالجها الفنان بصيغ فنية متنوعة، تتأرجح بين التشخيص التعبيري والتجريد الإيحائي.



المطعم

وقد صورت هذه المنمنمات بالألوان الزيتية على الخشب المضغوط، وفي هذا صعوبة بالغة إذا علمنا أن قياس اللوحة المنمنمة (١٨ × ١٥) سم.

وقد حاول الفنان في تجربته هذه أن يلخص كل تجاربه السابقة، وأن يجتاز كل المراحل التي مر بها خلال أربعين عاما، مستعرضا في ذلك معظم الموضوعات التي طرحها، والأساليب التي سلكها عبر رؤية جديدة.

وهو بذلك يتوقف عند كل مرحلة عمل فيها، محرضا ذاكرته على استنباط الدفين من تلك الصور التي اختزنتها عبر تلك السنين، ولا ندري إن كان هدفه من ذلك توظيف هذه الصور والأشكال في نتاج لاحق أم هو محاولة لاستبعادها من الذاكرة في سعي لإشغالها بصور جديدة، أم أن هناك أسبابا أخرى لدى الفنان؟

ومهما يكن من أمر فقد جاءت هذه المنمنمات تحمل جملة الخصائص الفنية لدى الفنان بشكل مكثف، فقد ظهرت حفاوته بالإرث الفني الكبير الذي تزخر به الحضارة العربية والإسلامية، إلى جانب ولوعه بالتطوير والتغيير نحو المستحدث في لغة التشكيل المحلي والعالمي، من خلال المؤثرات الجرافيكية واللونية التي تجسدت في منمنماته.

ولعل الحيز الصغير الذي أنجزت فيه المنمنمة يضع الفنان أمام صعوبات بالغة، إذ كيف يمكن للأشكال أن تتحرك في محيط محدود؟ وكيف يمكن للألوان أن تتموضع بشكل مناسب عبر هذه الأشكال الدقيقة؟

لقد شكل هذا الأمر معجزة لدى المتلقي الذي أدهشته براعة الفنان في تحريك الأشكال التشخيصية والمجردة، وفي صياغة الألوان وإقامة توازنات فيما بينها، وإحداث انسجام بين عناصرها، ويبدو أن هذا الفعل جاء نتيجة الحيزين (المكاني والزماني) المحدودين اللذين أفسحا للفنان فرصة تكوين أشكاله وسكب ألوانه دفعة واحدة، من دون أن تفقد شيئا من تألقها وحضورها الروحي، وهو ما يصعب تحقيقه في الحجوم الكبيرة التي تحتاج إلى فترة زمنية أطول، من أجل السيطرة على عناصر الموضوع، وإخضاعها للوحدة والانسجام، لا سيما أن الألوان جاءت بعجينة كثيفة عبر طبقات يطل أدناها على أعلاها، عبر ثغرات وأخاديد تمنح العمل عمقا تشكيليا وبعدا زمنيا، وتكسبه ملامح النضج والغنى.

وبعد... فلا غرابة في أن يكون العام الماضي عام تكريم الفنان العربي وحيد مغاربة، فقد كرمته مديرية الثقافة وفرع نقابة الفنون في حلب في فبراير ٢٠٠١، وكرمته وزارة الثقافة ونقابة الفنون الجميلة في سورية في أغسطس عبر مهرجان المحبة، وكرمه مجلس مدينة حلب برعاية نائب رئيس الجمهورية في ديسمبر. ونال جائزة الباسل للإبداع الفني في العام نفسه ◆

تنويه

نشر في العدد التاسع عشر (يوليو ٢٠٠٢) موضوع بعنوان «الفن والانتفاضة» للدكتور أحمد معلا، ولقد أدخلت - سهوا - الهوامش ضمن المتن، دون الإشارة إلى أرقامها لتفسير ما جاء في المتن، مما سبب لبسا في الفصل بين الهوامش والمتن. لذا اقتضى التنويه والاعتذار للدكتور أحمد معلا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هل سيفقد الفنان أدواته، ريشته وقماشة رسمه، ألوانه وروائحها، أفكاره التي تنفلت من رؤوس الفرش متموضعة على قماشة اللوحة، تاركة أثرها على بياضها، روحه التي يمزجها مع ألوانه التي تشكل حبلا سريا يربطه مع المتلقي في علاقة جدلية؟ يبدو أن ذلك بدأ يحدث وإن كان الأمر يحتاج إلى وقت طويل.

نزار شاهين - سوريا

«الفأرة» ترسم لوحات بديعة

هل تلغي التكنولوجيا إبداع الفنان؟

سوف أستعير كلمات الفنان الفرنسي «أنجري» الذي كان عضوا في الأكاديمية الفرنسية عن زميله الفنان «ديلاكروا»، وكانت بينهما كراهية، عندما علم بانتخابه عضوا في الأكاديمية نفسها: «لقد انطلق الذئب يرتع وسط المزارع التي ترعى فيها الحملان».

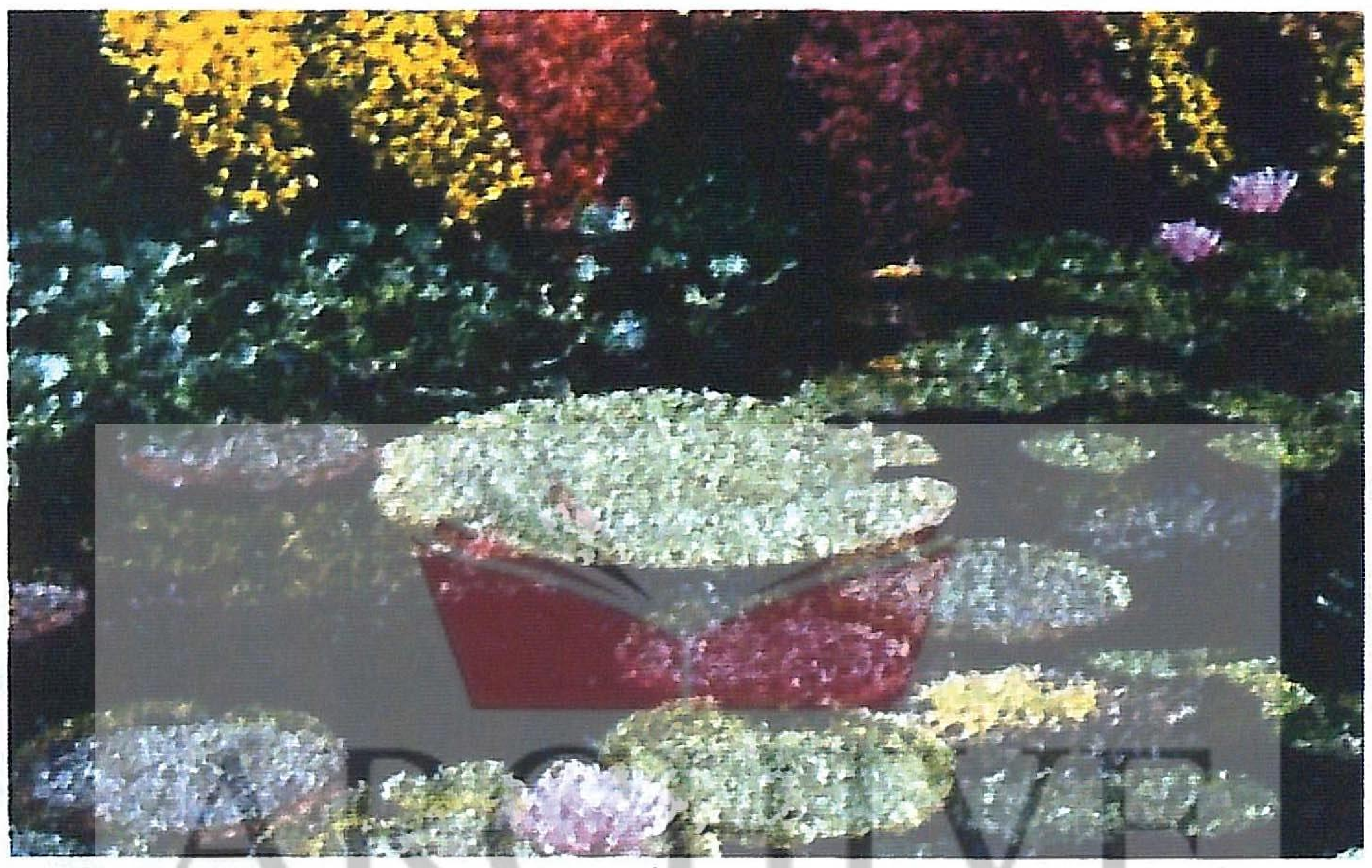
والآن، هل انطلق الكمبيوتر يرتع؟

إن العنوان الجديد لثورة المعلومات وعصر الكمبيوتر هو: مقدارك بمقدار ما تعلم (you are what you Know). إن أدنى معرفة بالفن ترتقي إلى خبرات الإنسان المحصلة عبر سنوات طويلة، منذ أن رسم على جدران الكهوف حتى آخر صرعات الفن الحديث، ومع كل مخاض سبق ولادة مدرسة جديدة في الفن كانت قماشة الرسم هي المسرح الذي يستقبل الحدث بكل تداعياته وتفاعلاته. وها هو الكمبيوتر الآن جاء ليزيح قماشة الرسم وأدواته عن عرشها، ويحل محلها أوامر وحركات من الفأرة لتطلع علينا لوحات غاية في الدقة وتباين الألوان وإشراقها وانسجامها، ولم يخطر في بال الفنان قط أن ١٦ مليون لون يمكن أن تدخل في تشكيل اللوحة التي يخرجها الكمبيوتر، كانت تأخذ من الفنان جهدا ووقتا قد يمتدان إلى عشرات الساعات، وأن حركات بسيطة يمكن أن تزيح أي لون من اللوحة ليحل محله بديل آخر، وأن إمكانات لا حدود لها باتت تدخل في تشكيل اللوحة.

إن الفنان الجديد يستطيع وهو جالس على كرسيه المريح يتناول قهوته، أن يتجول في أي متحف للفنون يشاؤه، سواء بزيارة مواقع محددة على الشبكة، أو من على أقراصه الليزرية، ويمكنه أن يتفحص بدقة أي لوحة أو عمل نحتي يريده، بل أن يحصل على معلومات كاملة عن الفنان وعصره ومعاصريه من الفنانين.

لقد استخدم الكمبيوتر في رسم العديد من اللوحات، منها ما هو صور ضوئية للطبيعة أو غيرها، عولجت ببرامج ومرشحات لتتحول إلى لوحات مرسومة على طريقة «فان جوخ» أو «ماتيس» أو «مانيه». إن ساحة الإبداع مفتوحة على مصراعيها، ويمكن التجول فيها بحرية ومن دون حدود، ويمكن للفنان أن يستخدم الألوان الجاهزة أو تشكيل الألوان التي يراها مناسبة لعمله، وإن ثقافة بصرية جديدة يجب أن توازي نتاج الكمبيوتر، وإلا فإن القطيعة ستظل ماثلة بين المبدع بأدواته الجديدة والمتلقي.

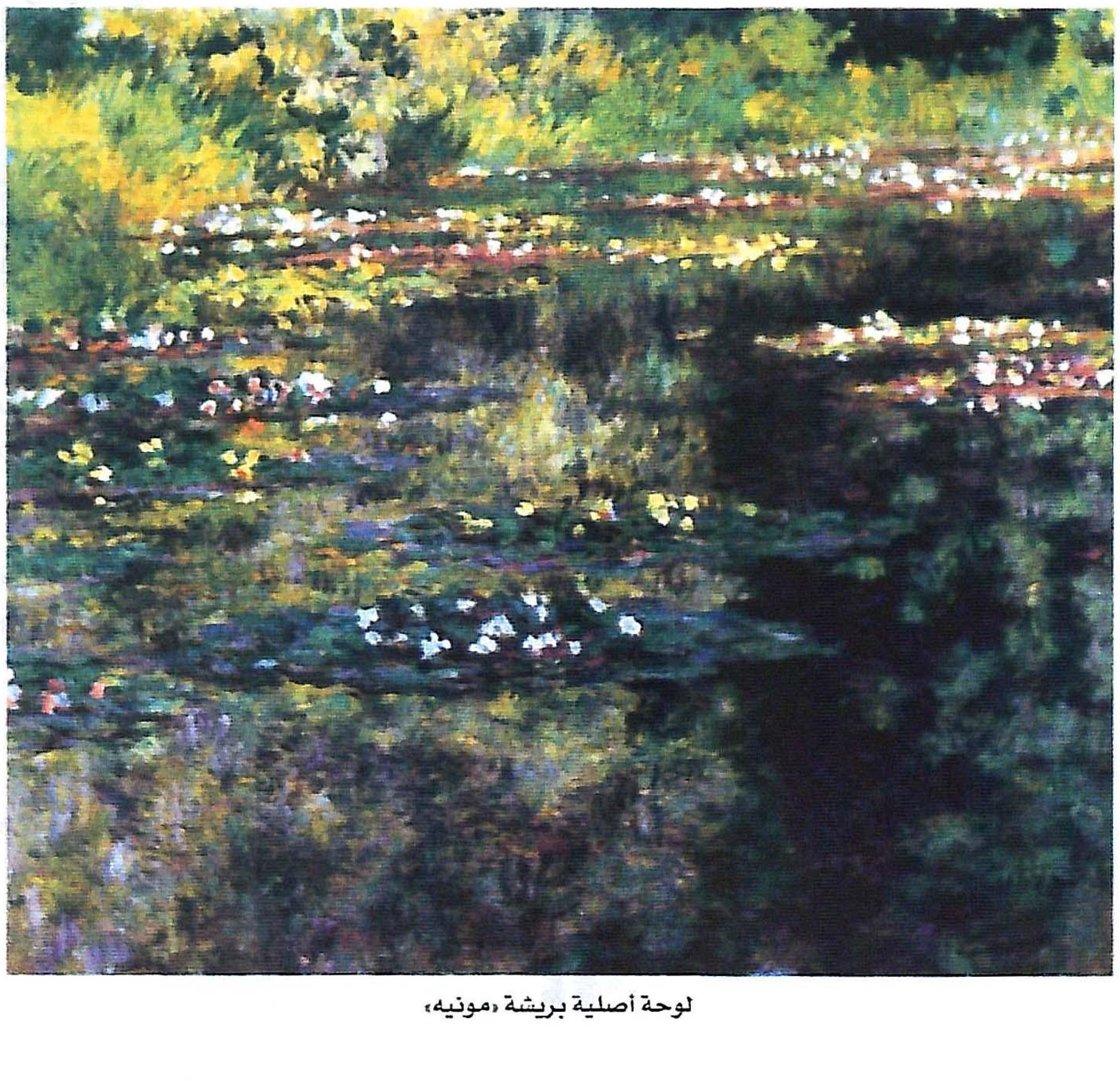
والسؤال الذي يطرح نفسه الآن: هل يستطيع الدخلاء على الفن التسلل عبر تسهيلات الكمبيوتر ليأخذوا مكانا لهم، مدعين الحداثة أو التمرد التجريبي على المدرسية؟ نعم .. إنهم يستطيعون المخاتلة في غياب نقد يوازي هذا التطور، فكما أن في سوق المال نصابين، فإن في سوق الفن نصابين أيضا. لقد استفاد هؤلاء من برامج التصميم التي قدمتها الشركات العاملة في مجال البرمجيات والمدعومة بمئات المرشحات التي تحدث تأثيرات مختلفة في



صورة معالجة بمرشح له تأثيرات الفنان «مونيه»

العمل الفني. وبدأ سيل من المتدربين على هذه البرامج يقدم نفسه كمبدع في الفن، بل تجرأ البعض على خوض مواضيع هي حكر على الفنان في غياب النقد. وساهم، إلى حد كبير، في ذلك الإعلام المرئي بالعشوائيات المخيطة بغير مسلة الفن. ويبدو أنه بات لزاما على معاهد الفنون الجميلة وكلياتها أن تعيد النظر في طرائقها، وأن تقر الكمبيوتر كمادة في المناهج، لأنه مادة مهمة في إخراج اللوحة، ولتقديم جيل من النقاد يواكب هذا التطور لتحييد الأعمال الدخيلة على الإبداع، فالرسم ليس دهانا أو مسطحات لونية تعاني الـ «أنيميا»، وقد رأيت أعمالا لغزية تحمل مزاعم لا تخفى باسم الفن.

إن نتاج الكمبيوتر قد يكون أكثر حرية وأكثر اختزالا ... بل قد يكون أكثر استفزازا للطرائق المحافظة في الفن، وهذا قد يخلق جوقة موحدة ضد الأعمال الإبداعية التي قد تحتل مكانا بين الروائع في المتاحف، وقد يستدعي هذا أكثر من عقد من الزمن.



لوحة أصلية بريشة «مونيه»

إن كل جيل يأتي بتقويماته المختلفة عن الجيل الذي سبقه، إلا أن الفن هو في المحصلة سلسلة من التطور، ويجب ألا يدور في حلقة تستدعي قواعد صارمة أو منطقا ملزما، بل هو انعكاس لعالم الفنان الداخلي أو انعكاس لواقع الآخرين. ومن هنا يأتي عموميا في موضوعه أو ذاتيا بحتا يسير في مسالك غير مطروقة.

عندما حلت الكاميرا الفوتوغرافية محل الفنان في الكثير من المواضيع والأماكن، وباتت تشكل منافسا للمصورين الكلاسيكيين، كان من الطبيعي أن تلقى نتائجها الاستهجان. إلا أنه مع تطورها بدأت تأخذ لها حيزا في عالم الفن، وبدأت أيد خبيرة متمرسة تلج بالصورة إلى صدارة المعارض، وأرخت الأحداث التي عصفت بالبشرية وصارت جزءا من المطبوعة اليومية، وأسست لها وكالات تبيع منتوج المصور المحترف أو المصور الفنان. إلا أن فراغا بقي بين الكاميرا وعين الرسام، فالكاميرا تصور المرئي فقط، بينما يصور الرسام المرئي والمتخيل.

لقد حمل العديد من الأوروبيين كاميراتهم أثناء زيارتهم للشرق، وسجلوا بها المشاهد والأماكن التي زاروها. بل إن البعض منهم لم يكتف منهم بالصور التسجيلية، بل دخل في لعبة الظل والنور وأخرج أعمالا إبداعية توازي اللوحات الاستشراقية، ولم يعد الفنان في حاجة إلى الرحلات الاستشراقية ليرى أجواء الشرق التي تشكل له غموضا ساحرا، وينقل أجواءه الغريبة ويوثقها بأعمال إبداعية، فقد وجد في الصورة الفوتوغرافية ضالته، ينقل عنها ما لا يستطيع أن يراه بعينه، ويضفي عليها من إبداعه الفني، وهذا ما مهد، إلى حد ما، لنهاية مرحلة الاستشراق.

إن القول بأن المصور هو مؤرخ اللحظة يعني أن هذه اللحظة تشكل فرادة لا تتكرر. وإذا كان القرن قد شهد، ويتسارع كبير، تطورا في صناعة الكاميرا، وبدأت التقنيات الجديدة بإزاحة كل ما هو يدوي تقريبا، وقلصت الجهد البشري في التصوير، إلا أن وراء كل صورة فنانا مبدعا.

والآن بدأت الخطوات الأولى للتصوير الرقمي سيرها الحثيث في هذا المجال، وأخذت الكاميرات الرقمية في الوصول إلى دقة مشابهة لدقة الصور (الفيلمية)، وبدأت الكاميرات الفوتوغرافية تخلي أماكنها للكاميرات الرقمية، التي هي مرتبطة بالكمبيوتر وملحقاته، واستفاد المصور من الخيارات العديدة التي منحته إياها الكاميرا الرقمية، بإنهاء دور الفيلم، والاعتماد في تخزين الصور على شرائح أو أقراص مرنة، ورؤية ما يصور على شاشة من الكريستال السائل هي جزء من الكاميرا، وحذف ما لا يريده من الصور ومعالجتها وهي في الكاميرا. وإذا كان هذا النوع من التصوير بدأ يطل برأسه بحياء، إلا أنه سائر بخطى حثيثة نحو الكمال.

لقد وفر التصوير الرقمي للفنان خيارات غير محدودة، إلا أن استثمارها لم يتم إلا على نطاق ضيق، إما لعدم القناعة بالواقع الجديد، وإما لعدم تمرس الفنان بهذا التصوير وتقنياته المتعلقة بالكمبيوتر.

لقد تعاملت مع اللوحة بالطريقة التقليدية «الرسم بالألوان الزيتية»، أو التصوير الضوئي، ومن ثم تعاملت مع أغلب تقنيات الكمبيوتر أو التصوير الرقمي، وأخرجت أعمالا تشكيلية وفوتوغرافية، إلا أن شيئا ما ظل يحجزني عن الأعمال التشكيلية التي هي نتاج الكمبيوتر، وهذا الشيء هو أقرب إلى البرودة، ويبدو أن لطخات الألوان وجرات الفرش ورائحة زيت بذر الكتان وحساسية القماش هي الروح التي تسكن اللوحة.

إن الجليد سيظل يحيط بالعمل التشكيلي المخرج من الكمبيوتر إلى أن تأتي كاسحة جليد تزيحه بثقافة معلبة ومبرمجة ◆

تحت شعار «الصمود الفلسطيني» أقيمت أنشطة مهرجان القاهرة الثامن للإذاعة والتلفزيون في الفترة من ٦ إلى ١٠ يوليو الماضي، وحتى يتحقق تطبيق هذا الشعار استحدثت إدارة المهرجان مسابقة تحمل اسمه، شاركت فيها محطات الإذاعة والتلفزيون العربية بأعمال ألقت الضوء على الممارسات الصهيونية الهمجية على أبناء الشعب الفلسطيني، وما يرتكبه جنود هذا الكيان العنصري من جرائم في حق الإنسانية.

شارك في المهرجان ألف وخمسة عشر عملا، شكلت لها خمس وثلاثون لجنة تحكيم ضمت مائتين وستة وعشرين إعلاميا، بينهم خمسة وستون إعلاميا عربيا. «الفنون» تابعت المهرجان ورصدت أهم ظواهره.

بشير حسن – مصر

أُقيم تحت شعار الصمود الفلسطيني

مهرجان القاهرة الثامن للإذاعة والتلفزيون

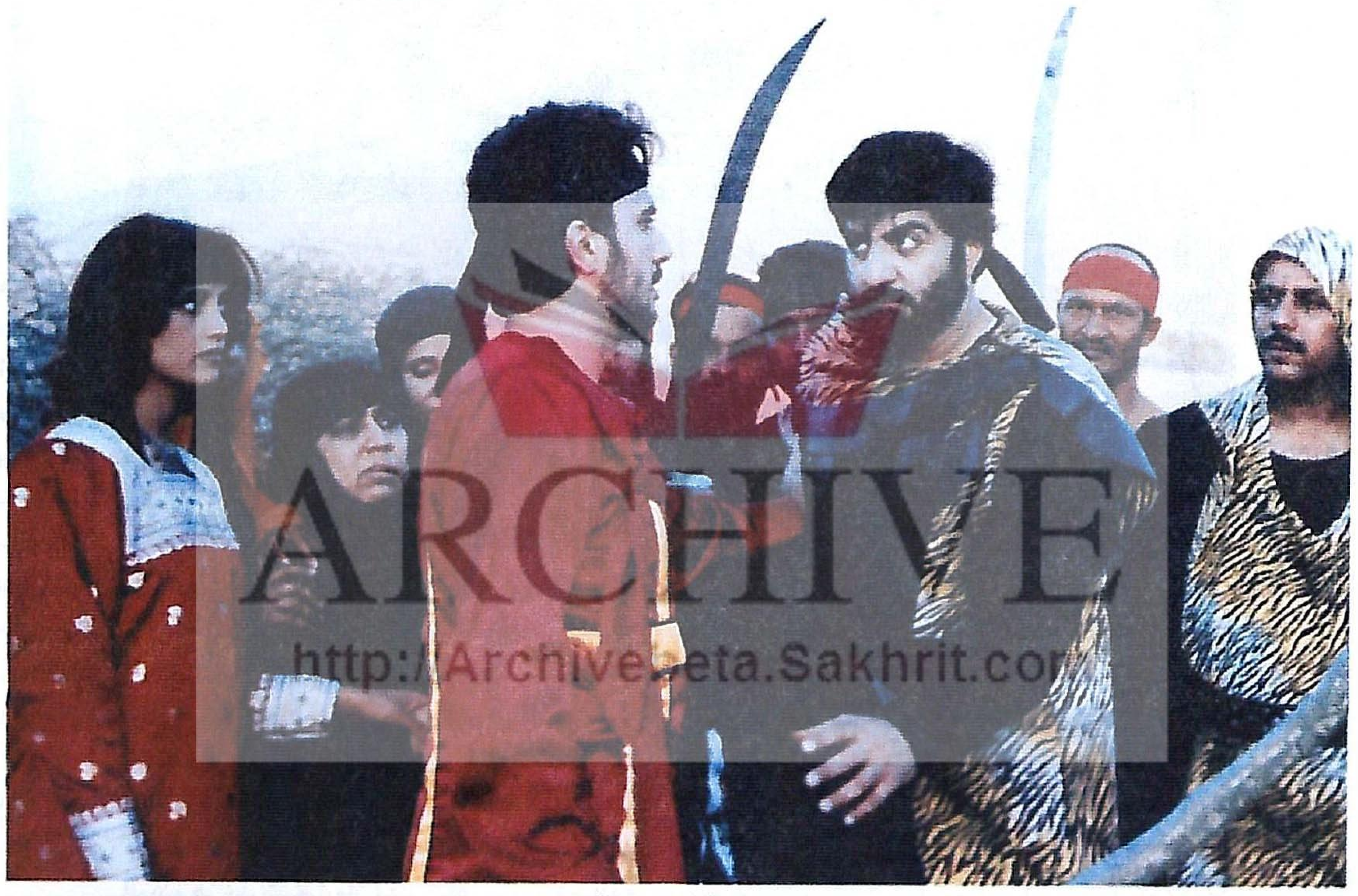
كان انتقال أنشطة المهرجان إلى مدينة الإنتاج الإعلامي فرصة جيدة للحوار بين المبدعين العرب، حيث كانت إقامة الضيوف وأعمال لجان التحكيم وسوق الأعمال التلفزيونية ومعرض الأجهزة الإلكترونية في مساحة واحدة، لا تتعدى مساحتها ألفي متر مربع، وعلى الرغم من الإيجابيات الكثيرة التي نتجت عن إقامة المهرجان في مدينة الإنتاج الإعلامي، إلا أن الكثير من الضيوف العرب والصحافيين لم يتمكنوا من حضور حفل الافتتاح، لأن قاعة المؤتمرات التي أقيم فيها الحفل تضم ألفا ومائتي مقعد فقط، وبذلك قل عدد حضور حفل الافتتاح إلى أكثر من خمسين في المائة عن العام الماضي.

التضامن مع صمود الشعب الفلسطيني ملأ أروقة المهرجان، فجاء عرض الافتتاح «تحت الحصار» ليعبر بصدق عن صمود الشعب المحاصر، وتضمن العرض عشر لوحات فنية، الأولى تبرز أجواء الخطر الذي يعيش فيه المراسلون داخل الأراضي المحتلة، ثم تعرض اللوحات تباعا موقف العالم من القضية الفلسطينية، الذي يكتفي بالشجب والرفض والإدانة! ثم يأتي الغضب الذي يرفض هذا العنف في اللوحة الرابعة، حيث يُصور شريط جرافيك يعرض على شاشة المسرح الخلفية جرافات العدو الصهيوني، التي تجسد فظاظة الآلة في مواجهة الإنسان، وعلى المسرح يبدو إصرار المراسلة التلفزيونية وزميلها المصور على توصيل الرسالة الإعلامية، حتى لو دفعا حياتهما ثمنا لذلك. اللوحتان الخامسة والسادسة أبرزتا مذبحة جنين وصمود أبناء المدينة الذين يتحدون الموت.

ويختتم العرض بلوحة جميلة ترتفع فيها أعلام كل الدول العربية مكتوب عليها عبارات اعتراض بكل اللغات.

أخرج العرض سمير العصفوري، وصمم رقصاته عاطف عوض، وكتب كلماته إبراهيم عبدالفتاح، وشارك فيه مائتان وثمانون مطربا وراقصا وممثلا.

يحسب للمهرجان تكريمه لرواد الإعلام المصري والسوداني سعد لبيب وفوزية المولد وعلي شمو، وتكريمه للفنانين السوريين خالد تاجا ونادية خوري والسودانية عايدة الشيخ، لكن السؤال الذي فرض نفسه هو: لماذا كُرم حسين فهمي ومحمد صبحي وليلى علوي ويسرا، فالفنانون الأربعة محسوبون على السينما، لأن أكثر من تسعين في المائة من إنتاجهم الفني سينمائي، وأعمالهم للتلفزيون لا تتعدى خمسة مسلسلات.



عودة الكنز – عمان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عشرون دولة عربية شاركت في مسابقات المهرجان، وتصدرت الكويت الدول المشاركة، حيث جاءت أعمالها في هذه الدورة لتؤكد الاهتمام الكبير بالمهرجان بفروعه المختلفة، أربعة وسبعون عملا شاركت بها الكويت، منها اثنان وأربعون عملا إذاعيا وتسعة وعشرون تلفزيونيا، بالإضافة إلى مشاركتها بعملين إذاعيين في مسابقة الصمود الفلسطيني وعمل تلفزيوني في المسابقة نفسها، ومن أبرز الأعمال المشاركة المسلسلات التاريخية «الشهيد نور الدين محمود، وتدفق الشعاع»، كما شاركت بمسلسلات معاصرة هي: «بلاغ رقم واحد، بائعة الخبز، والطريق إلى القدس»، وتمثيليات «معسكر الأشباح» و«القدس وصلاح الدين»، و«إنها أم».

ومن بين الأربعة والأربعين عملا إذاعيا التي شاركت بها قدمت «صامدون يا قدس»، و«من تحت الرماد»، في مسابقة الصمود الفلسطيني، أما أبرز الأعمال التلفزيونية التي شاركت بها فهي مسلسلات «قلوب مهمشة»، «الآهات»، «جرح الزمان»، «القدر المحتوم»، «الخطر معهم»، و«من يقتل الأحلام»، بالإضافة إلى تمثيليات ورسوم متحركة وأغان مصورة وبرامج منوعات وأفلام تسجيلية ألقت الضوء على حضارة الخليج وعاداته وتقاليده. وفي مسابقة الصمود الفلسطيني التلفزيونية شاركت ببرنامج «نحو الشمس» الذي يعرض لمعاناة الشعب الفلسطيني تحت وطأة الاحتلال الإسرائيلي.

دولة الإمارات العربية المتحدة قدمت ثاني أكبر مشاركة خليجية، حيث شاركت بخمسة وستين عملا إذاعيا وتلفزيونيا، وكان تلفزيونا الشارقة ودبي هما الأكثر مشاركة، أبرز هذه الأعمال مسلسلات «سفر أيوب»، «ليالي أبونواس» و«معجزات الرسول من المهد إلى اللحد»، و«أحلام بلا نهاية»، بالإضافة إلى المسلسلات التلفزيونية «المرأة في الإسلام»، «مؤامرات عائلية»، «الكفن»، و«حاير طاير»، وأفلام تسجيلية وبرامج حوارية وتنويهات وأعمال للأطفال ورسوم متحركة. وشاركت مملكة البحرين بسبعة وعشرين عملا إذاعيا وتلفزيونيا، أبرزها مسلسلات «إذا ما طاعك الزمن»، و«أحلام رمادية»، بالإضافة إلى أغان وبرامج منوعات وحوارية. وجاءت قطر في الترتيب الرابع من حيث المشاركة الخليجية، حيث شاركت بثلاثة وعشرين عملا إذاعيا وتلفزيونيا، أبرزها مسلسلات «العائلة والطوفان»، و«ذي قار وعيال الذيب»، بالإضافة إلى مشاركات في فروع المسابقات المختلفة. أما المملكة العربية السعودية فجاءت في الترتيب الخامس، حيث شاركت بخمسة عشر عملا أبرزها مسلسل «طعم الأيام»، وباقي المشاركات السعودية ذهبت إلى مسابقات الأطفال والبرامج والأفلام التسجيلية، وشاركت سلطنة عمان بأربعة عشر عملا منها فيلم روائي طويل هو «عودة الكنز»، وباقي المشاركات كانت أفلاما وثائقية وتسجيلية وأغاني إذاعية وأخرى مصورة.

وبعيدا عن دول الخليج تصدرت مصر قائمة الدول العربية المشاركة في المهرجان، حيث شاركت بمائة وستين عملا إذاعيا وتلفزيونيا، وركزت قطاعات اتحاد الإذاعة والتلفزيون على المشاركة بالأعمال التي لقيت جماهيرية في الفترة السابقة، ومن أجل ذلك وقع الاختيار على الدراما الرمضانية التي أشادت بها الجماهير العربية، لقد أعادت لجان تحكيم المهرجان تقييم دراما مصر الرمضانية، بعد أن قيمها الجمهور، ومن أبرز الأعمال الإذاعية التي شاركت مسلسلات «طلعت حرب»، و«أوفسايد»، و«سجن الزوجية»، وأبرز الأعمال التلفزيونية «عائلة الحاج متولي»، و«للعدالة وجوه كثيرة»، و«بوابة الحلواني»، و«رجل من زمن العولمة»، و«السيرة

> **شارك في أنشطة المهرجان عشرون دولة عربية قدمت (١٠١٥) عملا إذاعيا وتلفزيونيا، قيّمتها ٣٥ لجنة تحكيم ضمت ٢٢٦ إعلاميا، وبلغت قيمة جوائزه ٢٢٣ ألف جنيه**

الهلالية»، بالإضافة إلى حلقات من أشهر البرامج الإذاعية والتلفزيونية وعشرات البرامج للأطفال والأفلام التسجيلية والبرامج الوثائقية.

تألقت المشاركة الفلسطينية في مهرجان هذا العام، وقد ركزت البرامج التي شاركت بها هيئة الإذاعة والتلفزيون الفلسطينية على معاناة الشعب، وأبرز الأعمال التي شاركت هي «السماء السوداء»، «مخيم جنين»، «حصار المسيح»، «الشاهد والشهيد»، «صرخة القدس»، «رسالة إلى الأطفال»، بالإضافة إلى فيلم روائي طويل بعنوان «رغم الحصار».

ولأن الأعمال المشاركة تفتقد تقنيات فنية كثيرة سألنا رضوان أبوعياش رئيس هيئة الإذاعة والتلفزيون الفلسطينية عن الأسباب، فأكد أن الاحتلال الصهيوني دمر كل شيء، حتى البنية التحتية للإعلام الفلسطيني لم يتبق منها إلا الفتات، وكان علينا أن نعتمد على أنفسنا في تسجيل ما يحدث ونصيغه برامجيا؛ لنشارك به في المهرجان. وأبرز شيء في أعمالنا التي شاركت أنها نقلت واقعنا دون تزييف، وآمل أن تعرض هذه البرامج على الشاشات العربية الفضائية، حتى نسهم في فضح الكيان الصهيوني، الذي يعرف أهمية الإعلام ويستخدمه في حربه ضد العرب والمسلمين.

شاركت الجزائر بسبعة عشر عملا أبرزها مسلسل «شجرة الخلد» والفيلم التسجيلي «أرض الرجال» وباقي البرامج تركز على نبذ العنف.

أما أبرز المشاركات اليمنية فكانت الفيلم الروائي الطويل «القارب»، وقد ركزت اليمن أكثر على المشاركة بأعمال عن الانتفاضة الفلسطينية. وركزت المشاركة اللبنانية على الصمود الفلسطيني، وهناك تحقيق تلفزيوني عن مزارع شبعا المحتلة، وفي الإطار نفسه جاءت المشاركة الأردنية متمثلة في «شباب حول الأقصى»، «القادم إلى» و«صوت الحرية».

شاركت السودان بعشرين عملا أبرزت من خلال أغلبها تقاليد وعادات شعب السودان، وكانت سوريا من أكثر الدول العربية مشاركة، خاصة في مجال الدراما التلفزيونية، وركزت تونس على الأعمال التي تمجد صمود الشعب الفلسطيني.

بعد عمل استمر أسبوعا من لجان التحكيم أعلنت جوائز المهرجان وبلغت قيمتها مائتي وثلاثة وعشرين ألف جنيه منها ستة وتسعون ألفا لجوائز الإذاعة ومائة وسبعة وعشرون ألفا لجوائز التلفزيون، مضافا إليها مسابقة الصمود الفلسطيني، وفي حفل الختام الذي أعلنت فيه الجوائز صفق الوفد الكويتي كثيرا، لأن الأعمال الكويتية المشاركة في المسابقات حصلت - مع الأعمال المصرية - على أكبر كم من الجوائز، حيث افتتح المخرج فيصل المسفر مسلسل جوائز الكويت عندما حصل على جائزة أحسن مخرج في الإبداع الدرامي الإذاعي عن مسلسل «الشهيد نورالدين محمود»، أما جائزة أحسن ممثلة إذاعية فحصلت عليها الفنانة حياة الفهد عن دورها في مسلسل «بلاغ رقم واحد»، وحصل البرنامج الإذاعي «تحقيق الأسبوع» على الجائزة الفضية، كما حصل برنامج «أصداء الكويت» على شهادة تقدير من لجنة التحكيم، والشهادة نفسها حصل عليها برنامجا «الجريدة الفنية» و«هدية من الغنائية»، وحصلت الإذاعة الكويتية على الجائزة الذهبية في مسابقة الأغنية الفصحى من أغنية «قسم القدس» غناء علي الحجار، وحصلت الدكتورة سعاد الصباح على جائزة الإبداع كأفضل شاعرة عن أغنية «في الغربة»، أما برنامج «من قصص القرآن» فحصل على الجائزة البرونزية. وحصلت أغنية الطفل «هيا بنا» على الجائزة الفضية، كما حصلت على ذهبية التنويه الاجتماعي، والفضية في مسابقة الصمود الفلسطيني عن برنامج «صامدون يا قدس»، كما حصل (ماجد الشطي) على جائزة أحسن مقدم برامج عن برنامجه «من تحت الرماد»، وفي مسابقة التمثيلية التلفزيونية حصلت الطفلة «لولوة التاوري» على شهادة تقدير، وحصل برنامج «فواجع الطريق إلى متى»؟ على الجائزة الفضية في مسابقة الندوة الجماهيرية. أما تمثيلية «يوميات طفل غاضب» فحصلت على شهادة تقدير، وبهذا العدد من الجوائز تصدرت الكويت دول الخليج المشاركة في المسابقات، تلتها الإمارات التي حصلت على اثنتي عشرة جائزة ليس من بينها أي جوائز ذهبية، وجاءت سوريا من حيث كم الجوائز في الترتيب الثالث بعد مصر والكويت، حيث حصلت على عشر جوائز من بينها ثلاث ذهبيات.

الفيلم الفلسطيني - بدنا نعيش

جاءت أولى ندوات المهرجان «الإعلام والقضية الفلسطينية» لتطرح سؤالا واحدا من جزأين وهو السؤال الذي طرحته كل الشاشات العربية في الفترة الأخيرة: هل نحن عاجزون عن مخاطبة الآخر إعلاميا؟ وما هو الدور المنوط فعله بقنواتنا الفضائية الكثيرة؟

تباينت الردود على هذا السؤال، فها هو صفوت الشريف وزير الإعلام المصري يطالب الإعلاميين العرب بالكف عن جلد الذات والبكاء على اللبن المسكوب، ويؤكد أن إعلامنا في حاجة إلى «مشرط» يستأصل الخبيث ويعزز الطيب، حتى يتوحد الفكر الإعلامي العربي حول الهدف الواحد وهو القضية الفلسطينية. نحن نملك الإمكانات والأدوات التي نستطيع من خلالها مخاطبة الآخر، لكن خطابنا يجب أن يكون واضحا حتى يفهمه الآخر، واعيا ومدركا لمفردات الآخرين. ولذلك يجب أن نخاطبهم بلغتهم وبحوار لا بهجوم؛ حتى نجعل من الرأي العام محكمة تدين العنف وتدعو إلى إحلال السلام، فالقضية - كا يقول الشريف - يجب ألا تكون عربية - عربية، حتى لا نترك القضية الفلسطينية وننشغل بفرقة الصف العربي. وأكد أمين بسيوني رئيس اللجنة الدائمة للإعلام في جامعة الدول العربية أن الذين يتهمون الإعلام العربي بالتقصير مُخطئون، لأن إعلامنا يضع القضية الفلسطينية في بؤرة اهتمامه، وكل ما لدينا يؤكد ذلك، فهناك خطط إعلامية موجودة وتناسب كل مرحلة. وأشار بسيوني إلى أن وزراء الإعلام العرب في اجتماعهم الأخير طالبوا باستئجار مساحات في القنوات التلفزيونية العالمية تُقدّم من خلالها برامج تظهر الحقائق وتؤكدها، ولأن أمين بسيوني يتحدث من وجهة النظر الرسمية، والتي يتهمها الجميع بالترهل والضعف وعدم القدرة على مواجهة الآخر، جاء رضوان أبوعياش رئيس هيئة الإذاعة والتلفزيون الفلسطينية ليؤكد أن الإعلام الفلسطيني كان أكثر إيجابية في مواجهة العدوان الإسرائيلي، فهناك خمسمائة وعشر مؤسسات إعلامية تعمل في الأراضي المحتلة، وهذه المؤسسات اخترعت وسائل إعلامية لتتصدى للعدو، فتستخدم صحافة الحوائط لتندد بالاحتلال. وطالب أبوعياش بوقفة إعلامية واحدة، خاصة أن المراسلين الأجانب في الأراضي المحتلة يكتبون ما تمليه عليهم حكومة شارون، ولا يغبرون أحذيتهم بتراب الشوارع الفلسطينية التي دمرتها آلات الاحتلال العسكرية. وتحدث نبيل عثمان رئيس هيئة الاستعلامات المصرية عن عجز الإعلام العربي عن تصحيح صورة الإسلام والعرب التي شوهتها وسائل الإعلام الغربية، وأرجع عثمان هذا العجز إلى عدم الاهتمام بتصدير النموذج الثقافي العربي، وتساءل نبيل عثمان: أين نحن العرب من ثورة المعلومات؟ لدينا إمكانات كثيرة لكننا عاجزون عن توظيفها ويجب ألا ننتظر من الآخرين أن يوظفوها لنا، لقد تحول العرب إلى إرهابيين وبدو ورعاة ومتخلفين في وسائل الإعلام الغربية، وعلينا أن نُصحح هذه الصورة، ونبه عثمان إلى ضرورة تكاتف كل الدول العربية لأن إقناع العالم بحق الفلسطينيين في بلدهم لن يكفي له دولة واحدة، نحن مقصرون ويجب أن نخرج من الشرنقة حتى نستطيع محاورة الآخرين.

أما أسباب تدني مستوى الإعلام العربي من وجهة نظر الإعلامي رفيق نصر الله، مدير مكتب قناة أبوظبي في لبنان، فترجع إلى أن العرب ليس لديهم إعلام، لديهم فقط مواقع إعلامية، لأن المؤسسات العربية ليست لها جذور قوية، إعلامنا العربي - كما يراه نصرالله - لا يعدو إعلام النماذج المتحركة، لقد انزلقنا إلى المنافسة العربية - العربية، ولم نهتم بمنافسة الآخر، وفي الإطار نفسه تحدثت الدكتورة درية شرف الدين رئيس قطاع الفضائيات المصرية، فأكدت أنه لا توجد قناة عربية مؤهلة للتخاطب مع الغرب، لأن قنواتنا تتحدث بلغة عربية لا يفهمها إلا العرب، نحن نتحدث إلى أنفسنا ونتحاور مع ذواتنا، وطالبت الدكتورة درية بالتوجه إلى الراي العام الإسرائيلي، لأن مجتمع الصهاينة منهار في الوقت الحالي، والهجرة المعاكسة تزايدت في الفترة الأخيرة، لكننا للأسف لا نمتلك إرادة إعلامية موحدة تجاه القضية الفلسطينية.

الفرع الثاني من أنشطة المهرجان هو سوق الإنتاج التلفزيوني الذي شهد هذا العام إقبالا كبيرا، وتألقا من المحطات التلفزيونية العربية، وشركات القطاع الخاص في السوق، التي شهدت مشاركة اثنتين وعشرين دولة عربية بمائة وخمسة وستين جناحا، والظاهرة الجديدة في المهرجان هي مشاركة دول أجنبية مثل فرنسا وبريطانيا وأمريكا، واعتبرت إدارة المهرجان مشاركة هذه الدول فرصة لنتعرف نحن العرب على برامجها التلفزيونية، ويتعرف الغرب على برامجنا من خلال عمليات البيع والشراء، وللمرة الأولى في المهرجان تتاح للدول المشاركة عمليات البيع والشراء

«دمر الاحتلال الصهيوني البنية التحتية للإعلام الفلسطيني، فافتقدت أعمالهم المشاركة في المهرجان التقنيات الفنية الباهرة، لكنها استطاعت نقل الواقع المؤلم من دون تزييف»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن ما نقوله عن الفوضى التي تعم الأوركسترا من دون مايسترو، وعن السفينة من دون قبطان، هو ذاته ما نقوله عن برنامج تلفزيوني من دون مخرج مبدع ودارس، فالمخرج هو المنسق الذي يلم شمل كل الاتجاهات والزوايا المتفرقة في العمل التلفزيوني، وهو ذاته الذي يضفي على كل عرض تلفزيوني مسحة من التفرد والتميز.

وظيفة المخرج التلفزيوني هي ترجمة النص إلى الوسيلة التي كتب من أجلها، وهذا ما يتطلب إتقانا تاما لكل التقنيات الخاصة بهذه الوسيلة، كما يتطلب حسا متأصلا بالدراما. ويتطلب أيضا معرفة بالطبيعة الإنسانية، ودرجة عالية من الفهم والمهارة في التعامل مع الممثلين الزملاء ذوي الأحاسيس المرهفة التي تميزهم عن سواهم.

د. يوسف الفيلكاوي - الكويت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المخرج التلفزيوني.. صانع الجمال والحقيقة

الإخراج هو العملية الإبداعية التي يسعى إليها كل العاملين في السينما والتلفزيون. ويمكننا القول إن معظم محرري التلفزيون والمنتجين ومساعدي المخرجين والكتّاب ونواب رؤساء الشبكات التلفزيونية، هم على أتم الاستعداد لمبادلة أماكنهم ومناصبهم مع أي مخرج، فأغلبية الطلاب في معظم مواد الإنتاج في الجامعات ينظرون إلى الإخراج على أنه هدفهم الأسمى.

إن هناك أسبابا عدة لهذا القبول الذي يلقاه المخرج. أولها، هو أن الإخراج فيه مرضاة للنفس وغرورها، فالمخرج هو المرجعية الأولى والأخيرة لأولئك الذين يبحثون عن إجابات لاستفساراتهم، كما أنه صاحب السلطة المطلقة عند التصوير. والمخرج هو صانع المعجزات ومكمن القوة ومصدر الإلهام المبدع وحلال المشاكل، هو باختصار الكائن الخارق الذي ترجل عن فرسه من جبل أوليمبوس ليصنع لنا الجمال والحقيقة.

ثانيا، الإخراج يمثل فرصة حقيقية لممارسة سيطرة إبداعية على مشروع العمل. ولا تشكل هذه السيطرة الإبداعية عاملا حاسما لدى من لا يملكون حس المبادرة وروحها. أو ليس الكاتب، مثلا، ذا سيطرة إبداعية؟ أو ليس الممثل أو المنتج مبدعا؟ وفي حقيقة الأمر، فإن أيا ممن سبق ذكرهم ليس بمبدع. ففي كل من تلك المجالات، يستطيع أي فرد ذي مستوى أعلى على السلم التنفيذي، أو ذي «سيطرة» أكبر، أن يسحب البساط من تحت أقدامهم. وقد يبدو الأمر أسوأ بكثير لدى الفنانين الذين ينشدون علي الدوام تكامل أعمالهم، حيث لن تقف هذه المسألة عند حد كونها تشكل إحباطا لهم، بل قد تتحول إلى شبح يقض مضاجعهم.

وأخيرا، ولأن الإخراج يتطلب حالة دائمة من الانتباه والتركيز، فهو عمل يبعث على النشوة والانتعاش، فهو يعني بقاءك حيا وحيويا طوال الوقت، وقد قارن البعض الإخراج بتسلق الجبال، فالصعوبة اللذيذة الكامنة في تسلق الجبال هي ذاتها ما يتحداك، بل ويغريك. ويوضح (آدم آرمر) في كتابه «الإخراج التلفزيوني والسينمائي» ذلك قائلا: «انس أدق التفاصيل وستجدك تتسابق مسرعا نحو حتفك. ومع ذلك، فإن المشهد الذي تراه من على قمة الجبل يذهب بالألباب!». أما (ديلبرت مان)، الرئيس السابق لنقابة المخرجين الأمريكيين، وهو ممثل ومخرج، فقد قال ذات مرة: «إنني أعشق الإخراج. أحب تلك المسؤولية الملقاة على كاهلي حيال أحد المشاهد. أنا أحد المحظوظين في العالم لأنني تمكنت من جعل بعض الأشخاص يقومون بما أحب القيام به أكثر من غيره، كما أنني في غاية السعادة لأن أيا من أبنائي لم يرد خوض عالم الأفلام».

اسأل أي مجموعة من المخرجين في مجال التلفزيون أو السينما أو غيرها عن الخصائص اللازمة لتحقيق النجاح في مهنتهم. البعض منهم سيشدد على أهمية الخيال أو روح القيادة، والبعض الآخر سيذكر لك القدرة على الإخراج المسرحي أو الحس المرهف أو القدرة على التنظيم. ومن الواضح أن كل تلك الخصائص هي حقا عوامل مهمة لخلق مخرج ناجح، إلا أن بعضها فطري والآخر مكتسب إلى حد ما.

ولطالما عرف الفن على أنه عملية اتصال وتواصل. إن المخرجين في مجال التلفزيون هم قلب عملية الاتصال النابض، فهم الذين يشكلون وينقلون الرسالة من مصدرها (الكاتب) إلى مستقبلها (الجمهور). ويقوم المخرج بتشكيل رسالة الفيلم أو البرنامج من خلال استخدامه للوسائل التقنية ساعيا وراء الحصول على أقصى مستوى لها من التأثير في المشاهدين.

„
إذا أردنا رسم صورة للمخرج، فإنها ستشبه حتما - بسبب تعدد أبعادها - إحدى رسومات «بيكاسو» التي نرى فيها وجه المرأة من زاويتين في آن واحد
“

وإذا ما قاطع المخرج الرسالة بكل مهارة وحس رفيع، فإنه سيستحوذ على قلوب المشاهدين وعقولهم. وإجمالا فكلما كان تفاعل واندماج الجمهور أكبر، كان نجاح الفيلم أو البرناج أعظم.

وإذا ما أردنا رسم صورة للمخرج، فإنها ستشبه إلى حد كبير، بسبب تعدد أبعادها، إحدى صور ورسومات بيكاسو التي يستطيع المشاهد أن يرى فيها وجه المرأة من زاويتين أو ثلاث في آن معا. وبتعبير آخر، فإن المخرج يعني الكثير من الأشياء للعديد من الأشخاص، فهو قد يكون الأب، الصديق، أو الطبيب النفسي، أو مجرد كاتب أو ممثل أو مصور أو زبون أو موسيقي أو بارع في عالم الإلكترونات أو فنان تشكيلي أو ما إلى ذلك. وفيما يلي نورد بعضا من أهم الأدوار التي يلعبها المخرج والتي يجب أن يكون بارعا فيها.

الذوق هو أهم عامل في معادلة الإخراج. فمن دونه، لن يتمكن أي مخرج، مهما بلغ من الألمعية والخيال والتنظيم، أن ينسب إلى نفسه النجاح. ولكن كيف يتسنى للطامحين من المخرجين أن يكتسبوا هذا الحس الذوقي؟ والجواب على ذلك هو تحفيز أنفسهم عن طريق تصديهم لأساليب الترفيه الانتقائية، مثل قراءة أعمال المؤلفين العظام، والاستماع إلى الموسيقى الراقية، ومشاهدة الفنون الجميلة والأفلام والمسرحيات الرائعة. وسواء أكان ذلك التصدي لهذه الأعمال يتم في داخل حدود الجامعة أو خارجها، فإنه ولا شك سيفسح المجال أمام المخرجين لإثراء خيالهم وتنمية الذائقة الجمالية لديهم. لن يستطيع المخرج التلفزيوني أن يحقق نجاحا في وسيلته ذات التقنيات المعقدة ما لم يكن بارعا في استخدام أدواته. وينبغي للمخرجين أن يبرعوا في استخدام الكاميرات والعدسات ومعدات الإضاءة والمنقيات الصوتية وغرف الصدى والمؤثرات والخدع، ومئات غيرها من التقنيات التي تشكل فن الإنتاج التلفزيوني.

ويمكن للمرء أن يحقق براعة فائقة في اي مجال عن طريق الحفظ عن ظهر قلب، ولكن معظم التقنيات في أي مجال هي ميكانيكية بحتة. فالأمر لا يستغرق سوى بضعة أيام للشخص العادي لكي يدرك الجانب الميكانيكي من التلفزيون، ويتعلم استخدام أدواته الخاصة مثل تصوير المشاهد الطويلة وحركات الكاميرا والمنقيات الصوتية والكاميرات المتعددة والأصوات المسجلة والموسيقى. ولكن الأمر قد يستغرق سنوات ليدرك المرء أيا من هذه الأدوات سيختار، وبأي تركيبة سيكون لخلق سلسلة من التأثيرات الدرامية مثل زيادة أو موازاة أو تعديل أو إعادة ترتيب مجموعة معينة من القيم الدرامية، فقد يتعلم أحدهم أن يحرك الكاميرا للأمام خلال درس أو اثنين، ولكن الأمر قد يستغرقه عاما أو اثنين ليتعلم إلى

أي مسافة ومتى يحرك تلك الكاميرا ليحقق التأكيد المطلوب على درامية المشهد المصور. هذا ويعتبر التوقيت - أي الوقت الذي يتحقق فيه أقوى تأثير للمشهد، والوقت الذي تتحرك فيه الكاميرا لتقترب من المشهد لإثارة بعض المشاعر مثل السخط أو النقمة - الجانب الأصعب الذي يمكن تعلمه من جوانب الإخراج. فالتوقيت ينبع من امتلاك الحاسة المتأصلة في الفرد، والتي يمكن صقلها عن طريق التدريب وقوة الملاحظة والخبرة. وهو يتحقق للعديد من الأشخاص بطرق شتى، ولكنه أولا وأخيرا مسألة إحساس، وشعور كامن في العقل الباطن وعملية حدس وبديهية. إن أهم ما يميز المخرج ذا الحس الدرامي هو قدرته على وضع الكلمات والمشاهد أو لحظات التوقف أو الحركات في وقتها الصحيح، بحيث يشعر الجميع أن هذا فعلا هو التوقيت المناسب، وعندئذ ستتولد ردة الفعل العاطفية عند معظم المشاهدين، كما أن التوتر الذي يسود الأجواء في البرامج التي تذاع على الهواء مباشرة هو عظيم بلا شك. ومع أن المخرج في هذه الأثناء يعيش حالة من الاضطراب بسبب مسؤولياته الجسام الملقاة على كاهله، إلا أنه لا يجب أن يظهر ذلك، وعليه أن يبقى هادئا ليمكن الجميع من العمل بفاعلية، مما سيسهل عليه أيضا القيام بمهامه على أكمل وجه.

إن طاقم العمل يفضل أداء مهامه في جو مريح وسعيد، فالمخرجون هم من يخلقون المزاج السائد في العمل بتصرفاتهم، فإذاما كانوا مرحين، فإنهم حتما سيخلقون جوا مملوءا بالأمان والثقة وحب العمل، أما إذا ما كانوا متوترين، فإنهم سيخلقون جوا يسوده القلق والعصبية الأمر الذي يُصعب أجواء العمل.

على المخرج التلفزيوني أن يكون غاية في الفطنة والحذر، وقادرا على نقل انتباهه من مهمة إلى أخرى بسرعة فائقة، لأن عليه القيام بالعديد من المهام في الوقت نفسه. وعادة ما يرتكب المخرجون غير المدربين بعض الأخطاء، كأن يختاروا كاميرا ما على الهواء، ومن ثم ينسون أمر هذه الكاميرا ويصبون اهتمامهم على النص مثلا أو على كاميرا ليست على الهواء مباشرة، بينما تبتعد الكاميرا التي اختيرت على الهواء، عن مشاهد العمل، أو أنها تبقى تبث مشهدا ليس هو ما يريد الجمهور مشاهدته، كما يجب أن يتذكر أيضا أنه في الوقت الذي يستطيع فيه مشاهدة العرض من خلال أكثر من كاميرا، فإن المشاهدين لا يستطيعون ذلك إلا من خلال كاميرا واحدة ولذا، فيجب عليه أن يوفر لهم أفضل المشاهد على الإطلاق. وبإمكان شخص ما في غرفة التحكم أن يقيّم جودة عمل المخرج في هذا الجانب، وذلك من خلال ملاحظته لعدد المرات التي لا ترضيه فيها الصورة على شاشة التسجيل الرئيسية، بحيث يجد نفسه يشاهد كاميرا واحدة فقط.

ومن الأخطاء الشائعة الأخرى المزج وعدم التمييز بين مصطلحات شائعة مثل اليمين واليسار، فقد يرى المخرج صورة على الكاميرا ليست متمركزة في وسط الشاشة، كأن تكون في يمين الشاشة وبحاجة إلى إزاحتها كثيرا لتبلغ المنتصف. وعندها قد يقول «قم بتحريك الكاميرا إلى اليسار» فيفاجأ باختفاء الصورة تماما من الجانب الأيمن للشاشة. حتى إن كان المخرج محنكا، فإن عليه في بعض الأحيان أن يتمهل ويفكر قبيل إصداره أي أمر. فليقل لنفسه «لننظر الآن». إذا أردت أن يكون العنوان منخفضا أكثر قليلا على الشاشة، فإن علي أن أقول «قم برفع الكاميرا إلى الأعلى». ولا يعاني المصور مشاكل كهذه بإدراكه تماما للمشهد الماثل أمام الكاميرا تماما كما هو مدرك للصورة على شاشة الكاميرا، وغالبا ما يتمكن من إراحة المخرج من التحريك من خلال رفضه التحريك عندما يؤمر بذلك، أو عندما تكون هناك نية للتحريك إلى الاتجاه المعاكس. جاهزية المزج هي الأهم، فينبغي عليه أن يفكر في كل شيء مسبقا سواء وجد النص بحوزته أم لم يوجد، كما أن عليه أن يقدر ما يمكن أن يحدث وأن يكون جاهزا للخطوة المقبلة في كل الأوقات، في الوقت الذي يجب عليه فيه أن يبقي جميع أفراد الطاقم أيضا على أهبة الاستعداد. إن هذا الأمر يعد مشكلة في البرامج التي لم تجر لها بروفات، غير أنه ينسحب إلى حد ما على كل مجالات الإخراج التلفزيوني. كذلك أن يكون ذا لمسات إبداعية مع أن العديد من مجالات الإخراج التلفزيوني لا تجد أي نوع من اللمسات الإبداعية والفنية. إلا أن أي نوع من البرامج والعروض هو تحد إبداعي في حد ذاته، فليس هناك برنامجان متشابهان على الإطلاق، فكل منهما يحتوي بطريقة ما على نوع مستقل من التفكير، وهو أمر ضروري لتحقيق إخراج متميز، وهذا ما يعرف في بعض الأحيان بـ «حاسة التمييز».

تعد العلاقات الشخصية مهمة على كل الصعد في العمل، بيد أنه لا يمكن بأي حال من الأحوال الاستغناء عنها في العمل التلفزيوني، لأنه يتطلب كما هائلا من التعاون بين الجميع، فالتلفزيون ليس هو ذلك المكان المناسب لأولئك الذين يتوقعون من مساعديهم وشركائهم أن يقوموا بأعمالهم فقط لأنهم يتقاضون أجورا نظيرها. ومن البديهي أن يطلب المخرج إلى مساعده أو شريكه أن يقوم بأعمال أكثر مما هو منوط به.

ينبغي على المخرج أن يأخذ في حسبانه عند تقديمه لعرض ما أنه ليس لأحد ممن يعملون تحت إمرته مسؤولية أو نصيب شخصي في النتيجة التي سيؤول إليها العمل، ففي العديد من الأحيان، يقوم طاقم العمل برمته بمجرد عمل روتيني. وقد لوحظ أنه إذا كان المخرج متوترا في أثناء قيام الكاميرا بحركة معينة، أو إذا ما ارتكب أحد المصورين خطأ ما بسبب سوء فهمه لأحد الأوامر بخصوص الاتجاهات، فإنه ينبغي عليه ألا يشعر أحدا بذلك. وعلى الرغم من كل أنواع السحر الشخصي والمهارات التي قد يحشدها المخرج التلفزيوني، إلا أنه لن يحقق النجاح المنشود ما لم يكن على قدر عال من الثقة بالنفس، فهذه غالبا ما تعوض كل نقاط الضعف الأخرى، وتغطي عليها. فالناس يقيّمون الرجل حسب ما ينسبه هو إلى نفسه من قيم ومزايا، وإذا ما استشعر هؤلاء أن تلك القيم على درجة عالية من الرفعة، فإنهم سيكونون أكثر سعادة وشعورا بالأمان للعمل تحت إمرته. وحتى لو كانت البروفات تجري بشكل سيئ والمخرج قلق بشأن عرض البرنامج، فلا يجب عليه أن يتزحزح عن ثقته، بل ينبغي أن يؤكد للجميع أن كل الأمور ستسير على خير ما يرام عند البث حيا على الهواء، وذلك ليجنب طاقم العمل برمته الوقوع في حالة من الذعر خوفا من فشل البرنامج. فالكلمة ذاتها التي قد تقال لتحفيز أحدهم، قد تؤدي إلى خلق شعور لشخص آخر، لذا ينبغي على المخرج أن يميز بين الممثل الذي يمكن أن يلعب بالنسبة له دور القائد، وذلك الذي يستطيع المضي قدما معتمدا على نفسه من دون إرشادات، وبين ذلك الذي يبتهج للدور الذي يقوم به، وذلك الذي يطمح إلى دور آخر. وعندما يقف المخرج أمام طاقم التمثيل، فإنه يواجه مدى واسعا من الأمزجة والعواطف متماثلا في تنوعه واختلافه مع اختلاف الألوان والظلال في قوس قزح.

يتطلب عمل المخرج حسا فطريا بالدراما وشعورا غريزيا بالمحتوى الدرامي لموقف معين، وقدرة تحليلية في العقل الباطن للنظر بدقة إلى الأسباب والنتائج، وتركيبا عصبيا حساسا يستجيب تلقائيا عند تعرضه لموقف درامي سواء في الحياة اليومية أو في نطاق العمل.

إن ما يهم المشاهد في البيت هو ما يدور أمام الكاميرا من أحداث لا ما تقوم به الكاميرا. فبالنسبة إليهم، يجب أن تكون اللقطات مشوقة والموسيقى مؤثرة ومقدم البرنامج جذابا كالمغناطيس، فعمل الكاميرا محسوس لا مرئي، بحيث تلعب دور المفسر لا المسجل، وتؤكد الفن التلفزيوني تماما، كما يستخدم الفنان نقطة ظل لتأكيد نقوشه، فالتلفزيون شكل فني جديد، وتكمن حداثته فقط في ترتيبه وتوظيفه للأدوات الجديدة المستخدمة، لتحقيق استجابة إنسانية لما تتركه الدراما من أثر وانطباع.

في ضوء ما تقدم، يمكننا أن نحقق بعض الفهم للشكوك التي تساور العاملين في قطاع الإنتاج التلفزيوني من أنه ليس هناك مخرجون مثاليون على الإطلاق، لأن هؤلاء أشخاص خياليون، لديهم ستة أزواج من العيون والعديد من الأصوات وعدة أياد إضافية. أما الحل العملي لهذه المشكلة فهو تقسيم العمل الإخراجي على عدة أشخاص.

يبقى المخرج هو صاحب الإدارة، حتى لو كان له مساعدوه في كل الأمور، لذا فيتعين عليه أن يمتلك بعض القدرات والمواهب التي ستهب له النجاح. وبعض هذه القدرات والمواهب شخصي، كأن يكون قادرا على كسب ثقة الجميع والتعاون مع كل العاملين معه. أما بعض المزايا الأخرى فتتعلق بفطنته ووضوح فكره وأخيرا، نقول إن القدرة على السيطرة على أكثر من جانب من جوانب الإنتاج في وقت واحد تتطلب مهارة فائقة لا تتحقق إلا في غرف التحكم التلفزيوني، وفي إخراج المزيد من العروض التلفزيونية المعقدة.

وقد اعتقد بعض من يدعون العبقرية أن بإمكانهم دخول غرف التحكم، وإخراج أكثر العروض التلفزيونية تعقيدا، والسيطرة تماما على كل مجريات الأمور، وذلك من دون أن يتلقوا أي تدريب على ذلك. ولكن نتائج هذا الادعاء كانت دائما سيئة ومزرية. ومع أن أولئك كانوا ولا ريب مخرجين جيدين، وتمتعوا بالقدرة على غرس الثقة في نفوس العاملين معهم، إلا أن أسباب فشلهم كانت تكمن في التدريب غير الكافي ونقص الخبرة، وعدم امتلاكهم للمهارات الإخراجية الصحيحة ◆

التنسيق بين المخرج وطاقم العمل

"لن يستطع المخرج تحقيق النجاح في عمله، ما لم يكن بارعا في استخدام الكاميرات والعدسات ومعدات الإضاءة والمنقيات الصوتية وغيرها، مما يشكل فن الإنتاج الإبداعي"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سناء قدومي

في إطار احتفائه بالفن والفنانين، منذ إنشائه عام ١٩٩٢، بمبادرة فردية من السيد خلدون الداود، قام رواق «البلقاء»، البيت العتيق الذي يقع في البلدة القديمة المسماة «الفحيص»، والتي تبعد عن العاصمة الأردنية عمان بمسافة عشرين كيلومترا، بإصدار كتابه السادس ضمن سلسلته «معرض الكتاب لمراحل تجارب فنانين تشكيليين»، وهي السلسلة التي ترصد تجارب الفنانين الذين عاشوا فترة من الزمن في هذا المكان، واشتغلوا على تفاصيله المعمارية والفنية.

الكتاب الجديد للفنانة التشكيلية «الفلسطينية - الأردنية» سناء كيالي قدومي، التي اختارت أن يكون مرسمها وإقامتها في واحد من بيوتات «الفحيص» العتيقة، لتُخرج هذا الكتاب الأنيق الذي يجمع بين الجانبين النقدي والتشكيلي.

عزيز أزغاي - المغرب

يضم أكثر من خمسين لوحة

نوافذ بلدة «الفحيص» بريشة سناء قدومي

ولدت سناء قدومي في السعودية عام ١٩٦٦، وحصلت على درجتها العلمية الأولى في الإدارة الدولية من لندن عام ١٩٨٦، وحصلت على شهادة الفنون الجميلة من جامعة «لافيدون» في أثينا عام ١٩٩٣.

شاركت في العديد من المعارض المشتركة مثل معرض الاتحاد الأمريكي الهليني في اليونان عامي ١٩٩٣، ١٩٩٥، ومعرض مجموعة خاصة في البحرين عام ١٩٩٦، ومعرض أسود وأبيض في دار الأندي في عمان عام ٢٠٠٠. كما أقامت عدة معارض شخصية في جاليري أنتينور كولوناكي في اليونان عام ١٩٩٣، وفي المجمع الثقافي في أبوظبي عام ١٩٩٥، وجاليري المشرق في عمان عامي ١٩٩٨، ٢٠٠٠.

هذا عن الفنانة سناء قدومي، فماذا عن الرواق؟ أنشئ رواق البلقاء عام ١٩٩٢، «بمبادرة فردية من السيد خلدون الداود، عن اقتناع بضرورة الحفاظ على التراث الفني في الفحيص بداية، ومن خلال مشروع طويل الأمد، بدأ بصيانة وترميم عدد من البيوت القديمة والأثرية في البلدة مع المحافظة على خصائصها المعمارية القديمة والفريدة، التي بدأت تتعرض لخطر النسيان والتجاهل والاندثار. وقد استطاع الرواق، خلال هذه الفترة القياسية، إعادة إحياء هذه البيوت، بعد ترميمها، بتحويلها إلى صالات لعرض الفنون الجميلة، من رسم ونحت وخزف، وكذلك الشعر والموسيقى والمسرح والندوات الثقافية لعدد من الفنانين الأردنيين والعرب والعالميين، الذين استضافهم الرواق، للإقامة في الفحيص، من أجل معايشة التجربة والتفاعل مع البيئة المحيطة، وإنجاز أعمال فنية رفيعة المستوى، تستلهم روح المكان وعبق التاريخ وحضارة المنطقة».

و«الفحيص»، التي تكاد تكون، هي الأخرى، مرسومة في حضن سلسلة جبلية متوسطة الانخفاض، بمناخها البارد نسبيا، وبهدوئها كأنها تشبه منتجعا سياحيا، وبوديانها وحواريها وأناسها الطيبين، تجعلك تحس، بقليل من التأمل العاشق، كما لو أنك تعبر شريطا حالما، لا ينقصه الخيال والفتنة والألفة العارمة.

شاءت لي ظروف خاصة أن أزورها برفقة الصديقين: الشاعر والفنان التشكيلي الأردني محمد العامري، والباحث المغربي فريد الزاهي، في محاولة من الأول لكي يطلعنا على إحدى طفرات الجمال المكتفي بذاته، التي يصعب على زائر عابر مثلي، قادم من أقصى الشمال الأفريقي، أن يعثر عليها من فضوله الخاص.

الطراز القديم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أول ما يشدك إلى رواق «البلقاء»، بعيدا عن طابعه المعماري القديم والفاتن، هو ذلك العدد الهائل من الأعمال الفنية المنتشرة في أبهائه لفنانين عرب كبار، كان لهذا البناء الفضل في استضافتهم لمدة من الزمن، إما كمتفرغين لجمال قرية «الفحيص» الآسر، وإما للإنتاج الفني، سواء كان شعرا أو نحتا أو خزفا أو تصويرا أو موسيقى أو تشكيلا، انسجاما مع ما يتيحه الفضاء من إمكانات للسفر خارج التباسات المدن وضحالات عاداتها التي غالبا ما تجرح الروح، حتى أن تلك الأعمال الفنية المنتشرة في جنبات «البلقاء»، تكاد تعكس أرواح أصحابها، المسترخية في طقس من الانشداد إلى عتاقة المكان ودسامته التاريخية، التي قد لا تخطئها سماحة الروح المجردة.

فمن هناك مر المصريان جورج بهجوري وفرغلي عبدالحفيظ، كما مر العراقيان نزيه أبو عفش وعادل مكي، وكذلك فعلت السورية عتاب حرايب والفلسطينية - الأردنية سناء كيال قدومي، بالانشداد نفسه الذي أصابنا، عند اكتشافنا لهذه المنطقة المحررة من تهافت التكرار وسيادة النمطي المعيب، وطباع الكائنات التي لا تحتمل خفتها.

وإلى جانب استضافته لفنانين ومبدعين عرب وأجانب، اختار الرواق الدخول في مغامرة جديدة، لا تقل أهمية عن تجميع كثير من خرائب المكان وإعادة إحيائها، ويتعلق الأمر هنا بإصدار سلسلة من الكتب الفنية، التي ترصد، تحت عنوان «سلسلة معرض الكتاب»، لمراحل تجارب فنانين تشكيليين، ممن أقاموا ببلدة «الفحيص»، واشتغلوا على تفاصيلها المعمارية كفضاء واقعي ومتخيل، على حد سواء، بالقدر الذي تتيحه المعايشة اليومية والإقامة بين أهلها، والارتواء من مائها القادم من سماء الله الواسعة.

فبعد تقديم وإصدار خمسة كتب لفنانين معروفين كجورج بهجوري وفرغلي عبدالحفيظ وعماد حجاج... وغيرهم، ها هو الرواق يقدم أخيرا على إصدار كتابه السادس «إصدار سنة ٢٠٠٢»، الذي يحتفي هذه المرة بالفنانة

التشكيلية الفلسطينية - الأردنية سناء كيالي قدومي، التي اختارت أن يكون مرسمها وإقامتها معا في واحد من بيوتات «الفحيص» العتيقة.

وينقسم هذا المؤلف الأنيق، الذي جاء في ١٠٤ صفحات من الحجم المتوسط، ليزاوج بين شق إبداعي في جانبه التشكيلي، وهو الخاص برصد تجربة «الفحيص» الفنية الأخيرة للفنانة سناء كيالي، وشق آخر نقدي، لا يخلو بدوره من حس إبداعي، وهو الذي أراد له الفنان والشاعر الأردني محمد العامري، أن يتصادى بل ويعمق من تداعيات هذه التجربة الصباغية، فيما يشبه كونشيرتو تتماهى فيه عذوبة اللون وامتداداته برقة الكلمة وعمقها وصفائها.

مجمل اللوحات التي ينقلها الكتاب، بكثير من الدقة والصفاء التصويري وجمالية الإخراج، وهي العمليات التي أنجزها الفنان الأردني عصام طنطاوي، تعكس اشتغالا موحدا على مكون أساسي من مكونات فضاء «الفحيص»، ويتعلق الأمر بنوافذ البلدة، باعتبارها تفصيلا يشي بغير قليل من الاختزال لسر البنية المعمارية للمكان، على اعتبار «النافذة كذلك أفقا للبيت»، هذا إلى جانب أعمال أخرى تنقل بعض أشكال العمارة المحلية في علاقتها بالبعد التضاريسي الجبلي الذي أنشئت فوقه.

إن اشتغال كيالي على تفاصيل النافذة، يعرف، على امتداد اللوحات التي يضمها الكتاب، والتي تصل إلى أكثر من خمسين لوحة، نوعا من الانتقال من البسيط إلى الأعمق، بما يعنيه ذلك من اعتماد على تقنيات صباغية متعددة، بدءا بإدماج تقنية الكولاج، مرورا باعتماد التخطيطات الأفقية والعمودية، ووصولا إلى استعمال تقنية ضربات الفرشاة السريعة، حتى يصبح الأمر كأنه رقصة باليه تعتمد على كثير من الدقة، التي لا تعدم حضور بعض الفوضى الذكية والعالمة.

غير أن ما يخلق كثيرا من الألفة والحرارة في أعمال سناء كيالي، هو تعاطيها الناجح مع اللون في درجاته الأكثر وضوحا وشفافية وحميمية، بما

ما تبقى من النوافذ

"يزاوج الكتاب بين شق إبداعي في جانبه التشكيلي هو الخاص برصد تجربة الفحيص وشق آخر نقدي كتبه الفنان والشاعر محمد العامري"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بقيت صامدة بعد مغادرة ساكنيها

يعكس تلك الانفعالات اللاشعورية، والتماهي الجواني، اللذين قد يمنحان للون رائحة وطعما وملمسا مما يجعل المتلقي يحس بدسامة ورقة المعمار، ليس في بعده المادي العادي والمتحقق في الواقع فحسب، ولكن أيضا في تداعيات كينونته الروحانية، التي تنحو منحى طقوسيا يبحث في مجاهل ذاكرة المكان وروحه.

وعن هذا الاختيار يقول محمد العامري «تضيء سناء كيالي الأمكنة المتخيلة في بدايات التجربة، كما لو أنها تستعيد ذاكرة ما في بناء معماري اختزل إلى خطوط مبسطة، أحالتها إلى مربعات مركبة عبر حس جمالي ذكي، يأخذنا إلى مدارات الخطوط المتقاطعة والمتعامدة في أفق اللوحة. من هنا تشكل النافذة المناخ الأول لعملها الفني، كما لو أنها اختصرت البيت في نافذة، هذا المكان يسمى أفق البيت، تستنشق هواءه عبر فتحات متكررة في مساحة السطح التصويري. فالنافذة تتوالد، وتضم في طياتها إيقاعا موسيقيا يذهب في الخطوط، ليتلاشى تدريجيا مع انتشارات الألوان في مساحات الخطوط المؤطرة لكل مساحة(...)، فالمكان بالنسبة إلى سناء كيالي، بهجة جديدة ومتجددة، لا تنتهي عند حدود الرسم، بل تذهب لتحس أعضاء المكان، من دروب وحجارة عتيقة ونوافذ نحتت بالريح، وضوء تسلل عبر كوات مطمئنة، ترسم خطوطها على أرضيات حجرية، شهدت خطى الساكنين، وشهدت ولادتهم المتفجرة بصرخة المكان، هذا المكان الذي أسطرته الفنانة في خطوتها لتعجن هواجسها الجياشة على سطح القماشة والخشب والصناديق اللونية، التي تحيلنا إلى صناديق الجدات المملوءة بالحلوى والخرز والطيب».

إنه اشتغال خاص وعاشق على الفضاء، هذا الذي أنجزته سناء كيالي وقدمه رواق «البلقاء» لا باعتباره مكانا عابرا أو لحظة ملتقطة بعدسة خجولة وقارة، ولكنه رصد ممعن وهادئ للروائح وللأثر والأنفاس، تماما كما كانت وكما هي الآن، في تلك القطعة النائية والغريبة من جنة الأرض الباقية ◆

جريدة الفنون
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت
قسيمة اشتراك

السيد رئيس تحرير جريدة الفنون «المحترم»

تحية طيبة وبعد، أرجو قبول اشتراكي في جريدة الفنون، وإرسالها على العنوان الموضح أدناه:

الاسم: ....

العنوان/ص. ب .... المدينة: .... الدولة: .... هاتف/العمل .... المنزل: ....

معلومات عن الاشتراك ومدته		قيمة الاشتراك				نوع الاشتراك	
☐ اشتراك جديد	☐ تجديد اشتراك		■ دولة الكويت:	■ الدول العربية:	■ خارج الوطن العربي		☐ أفراد
☐ سنة	☐ سنتان		أفراد: ٨ د. ك	أفراد: ٢٤ دولارا أمريكيا	أفراد: ٣٦ دولارا أمريكيا		☐ مؤسسات
			مؤسسات: ١٢ د.ك	مؤسسات: ٣٦ دولارا أمريكيا	مؤسسات: ٤٨ دولارا أمريكيا		

تصدر الشيكات باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

ترسل القسيمة مرفقة بقيمة الاشتراك على العنوان التالي: جريدة الفنون
- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب -
ص.ب ٢٨٦١٣ - الصفاة الرمز البريدي ١٣١٤٧ - هاتف: ٢٤٢٠١٩٩ - ٠٠٩٦٥
- فاكس ٢٤٣١٥٩٤ - ٠٠٩٦٥

يُعبر مصطلح الحداثة عن التجديد الإبداعي في جميع مجالات الفنون، من سينما ومسرح وموسيقى ورقص، وقد أخذ هذا المصطلح شرعية وجوده من خلال التجارب الفنية التي قُدمت تحت عنوانه.

وبعد مرور عشرات السنوات، ظهر مصطلح آخر هو «ما بعد الحداثة» ليشق طريقه عبر عدة تجارب، تكسر المألوف والسائد في فنوننا المسموعة والمرئية. عن هذا المصطلح وعلاقته بالفنون الأدائية وتأثيره فيها، قامت د. نهاد صليحة الأستاذة في معهد الفنون المسرحية بأكاديمية الفنون في القاهرة، بترجمة كتاب نِك كاي «ما بعد الحداثة والفنون الأدائية»، الذي نشرته الهيئة المصرية العامة للكتاب.

ياسر شعبان - مصر

ما بعد الحداثة

التمرد على صيغ الفن التقليدية

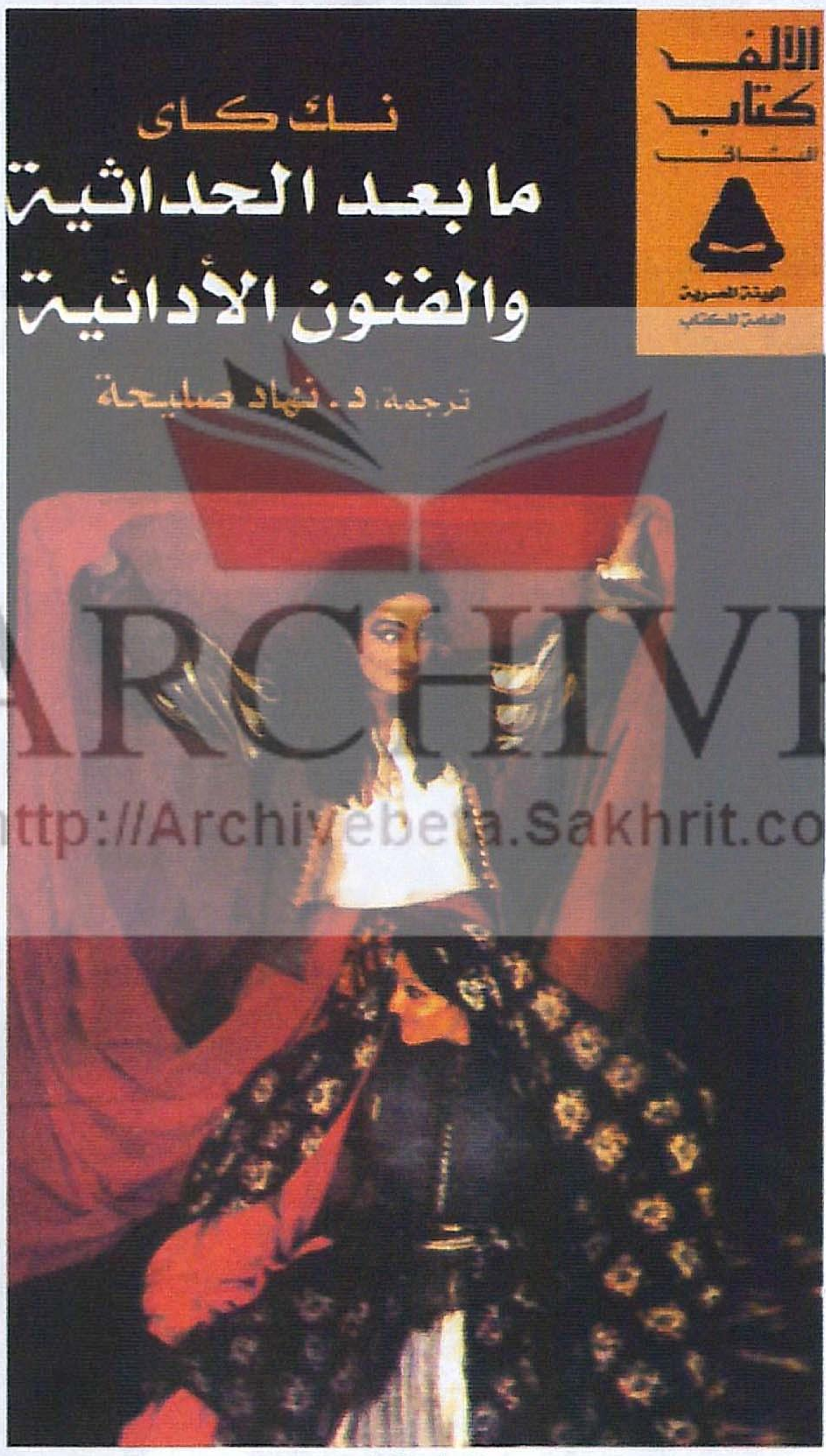
يتميز هذا الكتاب في تناوله لـ«ما بعد الحداثة» بأنه لا يكتفي باستجلاء مفهوم ما بعد الحداثة، بل يسعى إلى تتبع تاريخ المصطلح وما أثاره من جدل، ليكشف عن التناقضات المنطقية والمفارقات الفكرية التي ينطوي عليها المصطلح في علاقته بالنقد وبالممارسة الفنية، ويركز الكتاب على تجليات ظاهرة ما بعد الحداثة في مجال الفنون الأدائية: «المسرح - الرقص - الموسيقى - الفن التشكيلي الأدائي»، مُقدما وصفا تفصيليا وتحليلا عميقا للعديد من التجارب المهمة في هذه الفنون، ويرصد ملامحها المشتركة التي تشكل فيما بينها ما أصبح يُعرف بأسلوب ما بعد الحداثة. وبذلك يسعى الكتاب إلى تجاوز السمات الشكلية ليكشف عن الخصائص العميقة، وعن التوجه الفكري والحساسية الفنية ورؤية العالم التي تولد هذه الخصائص.

كذلك يبرز الكتاب البعد السياسي لـ«ما بعد الحداثة»، الساعي إلى مناهضة الهيمنة والتسلط والأحادية.

يطرح الكتاب رؤية خاصة لمصطلح ما بعد الحداثة، تنطلق من أن هذا المصطلح لا يصف خاصية ترتبط بشكل معين أو لغة معينة. وهكذا فإن ما بعد الحداثة في مجال الفن يتحقق في صورة «حدث» قلق، غير مستقر، يتولد من عملية مساءلة حادة وعنيفة، تُلقي بظلال الشك على كل شيء بما في ذلك نفسها. وتسهم هذه الرؤية بتوفير مدخل مناسب لتناول تلك الأنواع من العروض والأنشطة الفنية المنوعة، التي تسعى إلى التمرد على التقسيمات والتصنيفات الفنية التقليدية؛ تلك التي تستدعي الأنماط السائدة في رؤية وقراءة وفهم الأعمال الفنية.

لكن هذه النزعة التمردية تنطوي بالضرورة على مفارقة، تتمثل في أن رفض التعريفات ومحاولات الرصد والتحديد تشير إلى نوع من التحديد الذي يسهم في حصر وتعيين نتاج ما بعد الحداثة في مجال الفن، وهنا يتجلى المحور الرئيسي الذي يقدمه الكتاب، وهو كشف المفارقات الكامنة بين التوق إلى التمرد والاختلاف وما يؤدي إليه ذلك من تراكم لمجموعة من السمات التي يمكن تحويلها إلى تعريفات محددة وتقسيمات وتصنيفات. ويذكرني في ذلك بجملة لـ«جان جينيه» عن التمرد تقول: «الخارج على القانون لا يكتسب اعتراف المجتمع به إلا عندما يُسجَن..!!»

أستطيع في البداية أن أشير إلى مرحلة مُهمة سبقت تبلور ما يمكن أن نطلق عليه «الرقص ما بعد الحداثي»، وأقصد بها مرحلة «انهيار التصنيفات التراتبية»، تلك المرحلة التي بدأت مبكرا في العام ١٩٥١ عندما وظف الفنان «مرس كانينجهام» عناصر المصادفة في منهجه في التكوين الفني، لتكون هذه هي أولى محاولات التمرد على أساليب الرقص الكلاسيكية والتعبيرية.



غلاف الكتاب

واستمرت محاولات «كانينجهام» ورفاقه (همفري - هورست - مارتا جراهام - لوي هورست - ستيف باكستون - روث إمرسون - وليام ديفيز - جوديث دان...) وتبلورت كل هذه الجهود في المحاضرات التي ألقاها «روبرت دان» خلال الفترة من ١٩٦٠ إلى ١٩٦٢، في ستوديو «كانينجهام» حول فن تصميم الرقص، واهتم «دان» في محاضراته بمنهج المصادفة في التصميم، مفضلا إياه على منهج «هورست» الذي يهتم بالوظيفة التعبيرية للموسيقى في العروض الراقصة، وبالعلاقة الوثيقة بين التكوين الموسيقي والتكوين الحركي للعرض. وتبنى «دان» أسلوبا تعليميا متحررا منفتحا، بالإضافة إلى اعتماده على المبدأ الانتقائي الذي كان بمنزلة تحد سافر لفكرة وجود شكل فني «صحيح» ووظيفة «صحيحة»، وهكذا لم يتبع أي فكرة معينة عن طبيعة فن الرقص وهدفه، بل فضَّل الاهتداء بالفنون الأخرى، بحيث تحولت دروسه إلى «ساحة لتجميع ودراسة أبنية فنية مستمدة من مصادر منوعة للفنون المعاصرة مثل: الرقص والموسيقى والرسم والنحت وعروض المسرح والأدب..».

وأدى كل ما سبق إلى ظهور فرقة «جادسون للمسرح الراقص» التي قدمت أول حفل لها في «٦ يوليو عام ١٩٦٢» تحت عنوان «حفل راقص»، تألف من خمس عشرة فقرة احتوت ثلاثا وعشرين رقصة. ويعد هذا الحفل بداية لما يُعرَف الآن بـ«الرقص بعد الحداثي».

ويقدم لنا الكتاب تعريفا مؤقتا للرقص ما بعد الحداثي بأنه الرقص الذي يسعى إلى تحقيق «حدث» بمفهوم ما بعد الحداثة، متعقبا أي محاولة للوصول إلى الاكتمال، ومعلنا تحديه لها، ليفرض نوعا من التوزع والتأرجح بين عدد من النتائج والتعريفات التي لا يلبث أن يعارضها وينفيها، ويكشف عن أحداث وعناصر عارضة وعمليات محاورة وتفاوض مستمر.

وفي الخاتمة يقدم المؤلف «نِك كاي» هدفه من الدراسة التي احتواها هذا الكتاب، مشيرا إلى أن استخدام الدراسة لبعض ممارسات ما بعد الحداثة كمادة للوصف والتحليل، لا تعني بالضرورة تقديم تعريف لـ«ما بعد الحداثة»، بقدر ما كانت تهدف إلى «حصر» المصطلح عن عمد في نطاق معين. وهي بذلك محاولة لا تسعى إلى تلخيص ما بعد الحداثة في تعريف شامل، بل تسعى إلى مساءلة الفرضيات والحدود والمسلمات، في علاقة المصطلح بالممارسة «الفنون الأدائية» ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكلاء توزيع جريدة «الفنون»

الكويت - درة الكويت للتوزيع
شارع جابر المبارك- بناية النفيسي والخترش
ص. ب ٢٩١٢٦ الرمز البريدي ١٣١٥٠ ت: ٢٤٠٥٣٢١ - ٢٤١٧٨١٠/١١ - فاكس ٢٤١٧٨٠٩

الإمارات العربية المتحدة
شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع
دبي، هاتف: ٣٩١٦٥٠١/٢/٣ - فاكس: ٣٩١٨٣٥٤/٥/٦ مدينة دبي للإعلام - ص.ب ٦٠٤٩٩ دبي

السعودية - الشركة السعودية للتوزيع
الإدارة العامة - شارع الستين - ص.ب ١٣١٩٥
جدة ٢١٤٩٣ هاتف: ٦٥٣٠٩٠٩

سورية - المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات - ص. ب - ١٢٠٣٥ ت: ٢١٢٧٧٩٧ / فاكس ٢١٢٢٥٣٢

مصر
مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء رقم ٨٨ - القاهرة

ت: ٥٧٩٦٣٢٦ - فاكس ٧٣٩١٠٩٦

المغرب
الشركة الشريفية للتوزيع والصحف
الدار البيضاء ص. ب ١٣٦٨٣
ت: ٤٠٠٢٢٣ - فاكس ٢٤٠٤٠٣١

تونس
الشركة التونسية للصحافة
تونس - ص. ب ٤٤٢٢ ت: ٣٢٢٤٩٩ - فاكس ٣٢٣٠٠٤

لبنان
الشركة اللبنانية لتوزيع الصحف والمطبوعات
بيروت ص. ب ٦٠٨٦ - ١١ ت: ٣٧١٩١٠ - فاكس ٣٦٦٦٨٣

اليمن
القائد للتوزيع والنشر
ت: ٢٠١٩٠١/٢/٣ - فاكس ٢٠١٩٠٩/٧

الأردن
وكالة التوزيع الأردنية
عمان ص. ب ٣٧٥ عمان ١١١١٨
ت: ٤٦٣٠١٩١ - فاكس ٤٦٣٥١٥٢

البحرين
مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف
ص. ب ٢٢٤ / المنامة ت: ٢٩٤٠٠٠ - فاكس ٢٩٠٥٨٠

عمان
المتحدة لخدمة وسائل الإعلام
مسقط ص.ب ٣٣٠٥ - روي الرمز البريدي ١١٢ ت: ٧٠٠٨٩٦ - فاكس ٧٠٦٥١٢

قطر
دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع
الدوحة ص. ب ٣٤٨٨
ت: ٤٦٦١٦٩٥ - فاكس ٤٦٦١٨٦٥

الجزائر
المتحدة للنشر والاتصال
٢٣٨ شارع في دو موبسان الينابيع
بئر مراد رايس - الجزائر
ت: ٤٤٧٦١٦ - فاكس ٥٤٢٤٠٦

فلسطين
وكالة الشرق الأوسط للتوزيع
القدس / شارع صلاح الدين ١٩
ص. ب ١٩٠٩٨ ت: ٢٣٤٣٩٥٤ - فاكس ٢٣٤٣٩٥٥

السودان
مركز الدراسات السودانية
الخرطوم ص. ب ١٤٤١ هاتف ٤٨٨٦٣١

نيويورك
MEDIA MARKTING RESEARCHING
25-2551 SI AVENUE TEL: 4725488
FAX: 4725493

لندن
UNIVERSAL PRESS & MARKETING LIMITED.
POWER ROAD. LONDON W 4 SPY.
TEL: 020 87423344

تم التنضيد والتنفيذ في وحدة الإنتاج التابعة للمجلس الوطني

سعر النسخة :

■ دولة الكويت	نصف دينار كويتي
■ جميع الدول العربية	دولار أمريكي
■ خارج الوطن العربي	دولاران أمريكيان

الاشتراكات :

■ دولة الكويت	أفراد : ٨ د.ك	مؤسسات : ١٢ د.ك
■ جميع الدول العربية	أفراد : ٢٤ دولارا أمريكيا	مؤسسات : ٣٦ دولارا أمريكيا
■ خارج الوطن العربي	أفراد : ٣٦ دولارا أميريكيا	مؤسسات : ٤٨ دولارا أمريكيا

كلمة التحرير

ما الذي تقدمه اللوحة التشكيلية لنا؟ كيف تتخلق علاقتنا بها؟ وكيف ينبت تعلقنا وعشقنا وولهنا الراعف بها؟ خلطة من الألوان الزاهية الراقصة حينا، والحزينة المنطفئة في أحيان أخرى. لماذا تشدنا لوحة دون أخرى، وما تراه ذاك السر المدوّخ الذي يسكن زواياها، سواء الانطباعية أو الرمزية أو التجريدية منها؟

لحظة تمرد وجنون وانفجار الأشياء وكسرها لإطار واقعيتها الباردة الرتيبة المألوفة، وخروجها ونفاذها وانتقالها إلى حالة فنية خالصة، لحظتها يداخلها شيء من سحر راعش وخفي، يأخذ بقلوبنا وعقولنا، يتسرب إلى أرواحنا، يمسد وجعها، فيسمرنا أمام اللوحة، يعيد إلينا جزءا من توازننا المفقود.

وحده الفنان الصانع الأمهر، بلحظات عمره الحاضرة والغائبة، ونظرته الحاذقة القادرة على النفاذ إلى ما خلف المرئيات، وحده صاحب العصا السحرية، التي بطرفها تكمن القدرة على تحويل الواقع إلى فن، يصنع من لحم الواقع البشري الحي لوحة وهماً، وما تلبث هذه اللوحة أن تتشيأ، تنتصب واقعا صلبا مناكفا، وربما فاق وارتفع على الواقع الحياتي المعيش بقوته وصموده ومدلولاته، وبالتالي خلوده بسحره.

إن أقصى ما يمكن للوحة فنية أن تبلغه، إنما يتمثل في قدرتها الخارقة على اقتناص مشهد، وتخليد لحظة زمان عابرة، وخلق «دلالات مشخصة ومؤنسنة» وتحنيطها بحياتها الطازجة، وإلى الأبد، ومن ثم بعثها حية نابضة بعدد مرات الوقوف أمامها، ودون النظر إلى حدود الزمان والمكان.

إن اقتناء لوحة فنية يتعدى بكثير تزيين ركن خامل، وبث الحياة فيه، يتعدى ذلك ليصب في خانة مواجهة لحظة حياة نابضة، استحضارها بعوالمها المحتدمة، واستلهام الشجاعة والجأش منها، لمواجهة الواقع الحاضر القاسي في معظمه، أملا ومحاولة في الانتصار عليه وتطويعه لإرادتنا. لكن، ما هو المشترك بين شاعر وقصيدة، وقاص وقصة، وروائي ورواية، ومسرحي ومسرحية، وفنان ولوحة؟ لماذا تنزرع اللوحة عنوانا على وجه الكتاب، أي كتاب، تقدمه بخطوطها وألوانها ومدلولاتها، بينما تشرح الكلمات سر اللوحة؟ وكيف تتقاطع لوحة فنية لرسام مع قصة أو رواية لكاتب، دون أن يتقابلا ويتعارفا؟ هل لأنهما الاثنين يحملان رسالة واحدة يؤمنان بها، ويطمحان في توصيلها؟ الفنان مادته الطبيعة، ينهل من كنوزها، والقاص أو الروائي همه المجتمع البشري بتنوعاته وعذاباته التي لم ولن تنتهي.

لو تركنا جانبا سوق المضاربات والاستثمار في اللوحات الفنية، فإن السر الأعظم في أي لوحة فنية، ومنذ رسومات جدنا الإنسان الأول على جدران الكهوف، إنما يكمن في حاجتنا الماسة كبشر إلى سلاح نواجه به وحشية وقسوة وفقر واقعنا الخارجي ولاعدالته، بحثا عن انتصار يعيد إلينا هدوءنا الداخلي، ويجدد إمكانية الحياة الهانئة أمامنا، وبالتالي يتركنا نعيش بسلام.

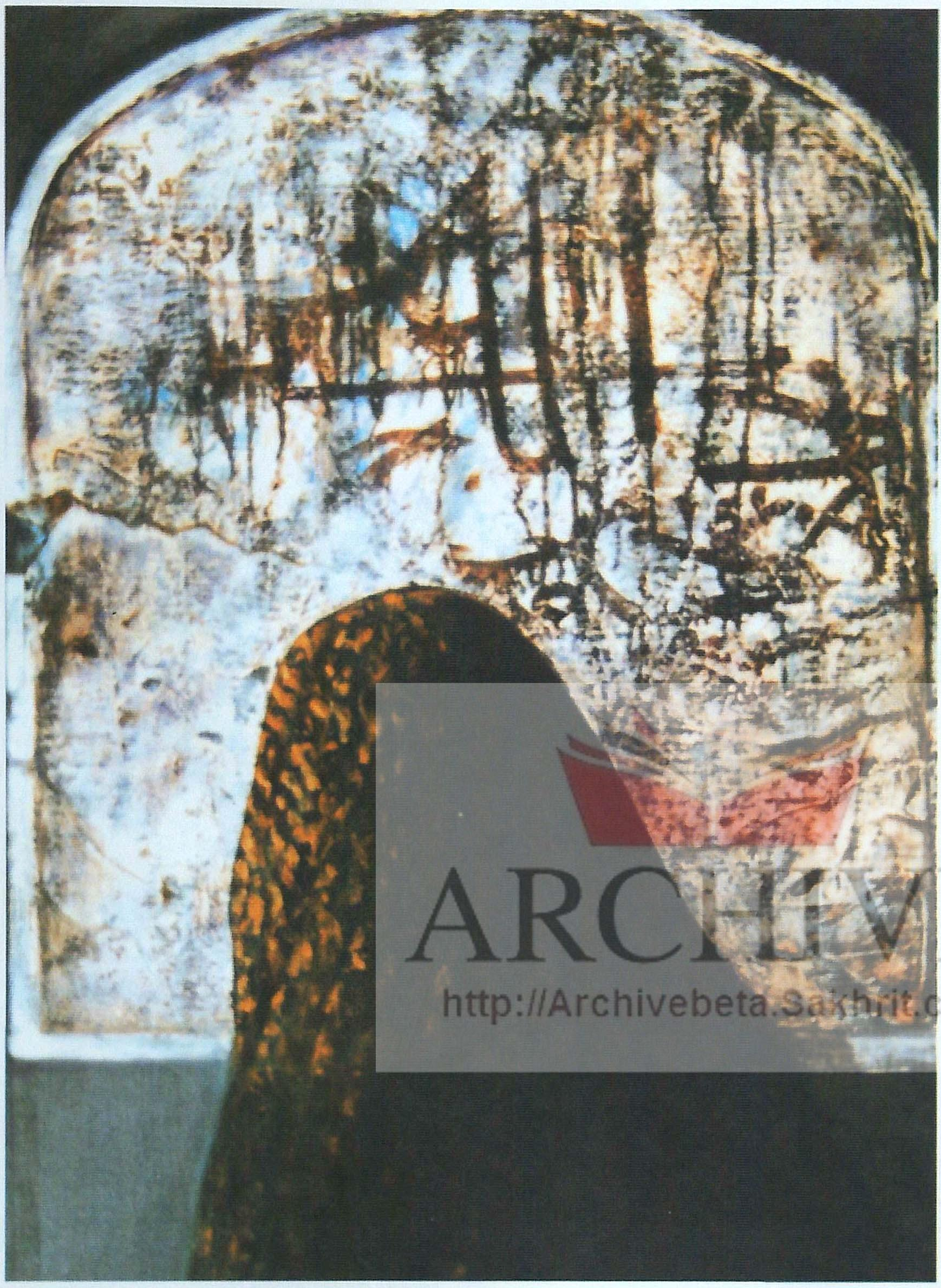
ما بين الكاتب والفنان رسالة مشتركة، هدفها الأسمى الإنسان ووسيلتها الخطرة والمسالمة والباقية: الفن والأدب!

طالب الرفاعي

الفنون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كاظم الداخل و عز الدين المناصرة



عمتي آمنة

عمّتي آمنةْ
أشعلتْ موقد النار بالغار والروثِ
والطاقة الكامنة
شمّرتْ رِدْنَها كي تُجهزَ فصل الربيعْ
في الصباحات أبقارها سارحة
في التلال المحيطة بالقلب أو في البقيعْ.
عمّتي آمنة
تثرثر عن نجمةٍ
شيّعتْ قلبها في حنايا الصقيعْ
وطلّقها زوجها طلْقة بائنة.
تثرثر عن خبرٍ سوف يأتي على غيمةِ الأسئلة
وعن زيت هذا السراج
يجفُّ بلا مطرٍ.. أوْ رهامْ
وعن صبغة البيض بالعشبِ
ليستْ على ما يُرامْ
اذهبي نجمة الكرمِ
إنّي أرى بيضةً زائدة
خلف خُمِّ الدجاجْ.
في البداية كنّا جميعا مع الماء بيضا خَداجْ
نُطفةً في المياه
وفي شهر نيسان صرنا وصار الرجالْ
يسحجون: هَلا يا هَلا يا هَلا
يا بنات الحُفَرْ
هو الخصبُ يأتي من الأيلِ
من أول الغيث فوق أعالي الجبالْ
من صهيل رعود المطرْ
تكون البساتين ثمّ المحاريث
ثمَ تكون الحواكير ثمّ يكون السياجْ
ويُقسّمُ بالعدل بين المساحات هذا الخراجْ
ويَنْبلجُ الضوء في الظلمة الداكنةْ.
عمّتي آمنة
وزّعتْ ورسا وشقائق نعمان
هشّتْ لها الكائناتْ
وجارتُها نثرتْ أسهُما في الفضاءْ
نثرت أنجُما ليلة الأربعاءْ
بللَتْ غربتي.. ورؤوس البناتْ
خبّأتْ بيضةً زائدة
في ثنايا القميصْ
وقالت: غدا يُبعثون
غدا سيكون الخميسْ
الطيور ستخرج من وَكْرها الحجريَ
مع اللحظة الراهنة.
عمّتي آمنة
أخرجتْ بيضةً زائدة
لنجمةَ - تلك التي طُلّقتْ طلقةً بائنة
من ثنايا القميصْ
كان يوم خميسْ

دار عمتي جليلة

مُسَوّرةٌ بالأماني وعشب الليالي
طحالبُها في شُقوق الأفاعي
وأعشاشها كالقطوف الدواني
وأعنابُها خمرةٌ في الصواني
وعالية السور والمشْربيَات
ألوانها كالأغاني
حوائطها من قشاني
وأحزانها من سُلالات كنعان رائقةٌ في القَناني
وما مَرّ لصٌ على جفْتِ زيتونها الجدِّ إلا ابتلاني
بطعنة سُمٍّ رماني
ومازال إثمي يلاحقني.. وأُعاني
من النصَ يمتصُّ منّي الظلالْ.
جليلةُ كانت على الرابية
تُنقّمشُ أرغفةَ قبل عيد الصليبْ
جليلةُ مَرْويّةُ بالأناشيد
من قصب الساقية
أساورها من رخام الخليلْ
قلائدها من عقيق الشمالْ
تُجمّلُ طابونَها بالأغاني
وتروي لعاشقها البدويّ،
مجازر عن سنوات الجَفافْ
وفي ليلةٍ من دمٍ، حدث الاختطافْ
جليلةُ بنت الكروم وأخت الرجالْ
خُطِفَتْ وهي في هودجٍ
كان خاطفها تابعا
من تبابعة الاحتلالْ
أقام لها عرسها الدمويَ وألقمها فُستقا من ذَهَبْ
ولكنّها
هيّأت موت جلادها
حين حاول لمس قطوف العنبْ.
(كان سيفُ كُلَيبِ بن مُرّة في الخابية
يُجندلُ هامة جلادها الطاغية
بضربته القاضية).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com